

Édgar O'Hara*

Lo nuevo, lo caro y lo ajeno: poesía que se despide del siglo

Y del milenio, cabría acotar. Por eso la frase “lo nuevo” querría, en este lapso, significar algo distinto de lo que implicaba al usarse como adjetivo en las combinaciones *novedosas* de un entonces de no larga data¹. Quisiera que designe ahora un simple grupo de sospechas de lector: intuiciones basadas en la atracción que “lo ajeno”, en términos de exploración verbal, ejerce sobre la producción poética de nuestros tiempos, hasta el punto de convertirse en “lo caro” (deseado y poseído) como testimonio de una comunidad. Este ejercicio plural se alza en el interregno figurado por la palabra “disensión”; la voz colectiva es devuelta o recuperada por una persona literaria que restituye, en soledad, un gesto político. Y hacia el final del milenio, el yoísmo se torna solidaridad invocada². Recuperemos entonces una parte de esta historia.

I

Hay que volver a los modernistas. Hay que empezar con ellos porque a través suyo se nos ofrecen los testimonios exactos de una imaginación. Ese sistema de referencias verbales, que nosotros apodamos “retórica”, los unía de una manera, hasta cierto punto, homogénea. La época modernista es la de una estética supranacional (*modern style* en Inglaterra; *floreale* en Italia; *art nouveau* en Francia). Los hispanoamericanos fue-

* Poeta y ensayista peruano. Profesor de University of Washington, en Seattle.

ron muy conscientes de ese parentesco y de un legado expresivo que, como demostró el grandísimo José Asunción Silva, era proclive a ser desafiado desde dentro —hablamos de *Gotas amargas*— y subvertido por la ironía y la parodia (basten aquellos “colibríes decadentes...”). Sin embargo, nuestros escritores —los de lengua española, sin distinción de fronteras— sabían que, diferencias aparte, integraban o anhelaban servir a una comunidad artística signada por lo imaginario, esa sublime fundación dariana. De allí su peculiar disposición al refugio y al apartamiento, pues todos beben —con sed o a regañadientes, como les sucede a los peninsulares— de un mismo manantial: el lenguaje de época consagrado por los jóvenes hispanoamericanos amantes de París. Ellos hablan desde un centro que permite que las palabras, las necesarias, las bellas, estén siempre al alcance de la mano. Viven el *testimonio de una imaginación*.

En la vanguardia (1920–1940) asistimos, por el contrario, al *testimonio de una precariedad*. El yo poético que en el Modernismo se plasmaba en el texto con autosuficiencia, se sumerge aquí en un incómodo cubículo: la pecera de palabras se caracteriza por la pérdida de agua y el continuo registro de la desautorización de los otros. Poética de pirañas, si se quiere; pero esto no equivale a decir que falte un lenguaje de época. Sí, ese lenguaje comunal se da por encima de los empeños de los interesados por diferenciarse del resto. El habla del sujeto poético se vuelve restringida sin dejar las aspiraciones retóricas. Al respecto, dice el Cholo Vallejo de 1926:

“Poesía nueva” ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, jazz band, telegrafía sin hilos”, y en general de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. [...] Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad³.

El poeta que recapacite y haga suya esta sabia observación, en plena vanguardia, hablará desde el brocal de un pozo, sobreviviente del vacío y a la espera de los ecos que olvidara poco ha. Y el celo vanguardista se enrarece por partida doble: la novedad deviene novelería; la supuesta libertad poética cuesta más que un soneto.

Desde del fin de la Segunda Guerra Mundial asistimos al *testimonio de una introspección*. Si la vanguardia sirvió de algo fue para otorgar una conciencia de la expresión y su destino. Las estructuras métricas y los proyectos unitarios son el *rostro*

escondido de la modernidad en su versión vanguardista: por un lado, el potaje de formas que representa *Cántico*, de Jorge Guillén, en crecimiento permanente desde 1928; por otro, los incomparables sonetos de *Travesía de extramares* (1950), de Martín Adán. Hablemos, pues, de materiales que se heredan y son asimismo un legado. Para Octavio Paz, “hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía en dos academias: la del ‘realismo socialista’ y la de los vanguardistas arrepentidos”⁴. En realidad, los rasgos que se acentuarán a partir de la posguerra europea habían conservado una vigencia cautelosa entre las fechas previas, del 20 al 40. De nuevo Paz:

En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar...⁵.

Esta aventura sobre paso seguro, digamos, ha sido estudiada por Pedro Lastra en sus “Notas sobre la poesía hispanoamericana actual”, introducción a la selección de *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*. El poeta chileno distingue cuatro “proposiciones verificables”, al menos en los poemas elegidos:

1. La aparición del personaje, de la máscara o del doble.
2. Tendencia a la narratividad.
3. Empleo insistente de la intertextualidad.
4. La reflexión sobre la literatura dentro de la literatura⁶.

Ahora bien, el período que nos concierne empieza con la década del 80 y ostentará una fecha clave: noviembre de 1989, la caída del Muro de Berlín. No redundaré en comentarios histórico-políticos sobre la repercusión mundial de ese tremendo lote de piedras (simbolismo puro) que se vinieron abajo por el desgaste de una práctica social y de su lenguaje congelado. Lo llamativo es que esa década ha asistido también a la irrupción de otros lenguajes mucho más autoritarios, que responden al fanatismo religioso (la revolución iraní, por ejemplo) y al político (Sendero Luminoso en el Perú). En el plano artístico, la cercanía del fin del siglo (y del milenio) ha agudizado todas las tretas que se ocultaban, en el caso específico de la poesía hispanoamericana, debajo de la gran sombrilla verbal y del optimismo político con que se inició la década del 70 en nuestros países. Veremos que estas insinuaciones, que son expresión de una

intensidad sin igual, se hallan “anticipadas” en la obra de un poeta seguramente desconocido fuera del Perú: Luis Hernández Camarero (Lima, 1941 – Santos Lugares, Buenos Aires, 1977).

II

Pero antes debo hacer una pascana e informarle al lector, por conveniencia literaria, qué clase de concepto tengo entre manos. ¿Qué es la poesía para mí? Es aquello que raspa su sombra en el aire, como lo proclama —para otro ámbito— aquella canción de Crosby, Stills & Nash: “*If you can't be with the one you love / Love the one you are with*”. Vale decir, hemos de aprender a sacarle partido a la efectividad desde la *asunción de una falencia: nuestros límites. La palabra poética se ha exiliado en arenas movedizas*. Se trata, por lo menos, de ser exigentes con nosotros y restaurar el principio de lo posible en la expresión. Ofrezco inocentemente dos premisas:

1. Fuera del poema, la conciencia política y social es más importante que la conciencia poética.

2. Dentro del poema, la conciencia poética lo es todo.

Así, el tema y su pronunciamiento (sean cuales fueren el origen racial, las orientaciones sexuales, una opción política, etcétera) *no* definen, de ninguna manera, el valor de un poema, aunque sean aspectos decisivos para encaminarlo hacia una predilección. La palabra *conciencia* en mis dos premisas rechaza lo superficial y quisiera decidir los rumbos que gran parte de la poesía de este fin de milenio ha asumido, a veces cruzando no sólo las fronteras de los géneros literarios sino (he aquí lo peliagudo) proponiendo un desfase de la mirada crítica. Pasemos a los hechos.

III

Actualmente creo advertir que la práctica poética propende al *testimonio de una individualidad*. El lenguaje ya no quiere responder a la invitación de los grandes proyectos sociales (el marxismo ortodoxo desde los años 50 a noviembre de 1989), sino que ha preferido afanarse en las evidencias personales, íntimas, y con ello adscribirse a un grupo de distinción al interior de la colectividad. Hasta qué punto habrá sido modificada la percepción de lo clínico en la sociedad contemporánea para que exista, a diferen-

cia de lo ocurrido en el pasado con la sífilis y la tuberculosis (enfermedades “morales”), una poética que habla desde el cáncer y el sida. Este tipo de censura, pues, cayó de la misma forma que el muro de Berlín. Un ejemplo de voluntad de escritura es *Diario de muerte* (1989), de Enrique Lihn, enfermo de cáncer en el pulmón. El poeta escribió sus textos —lucha terrible porque se fue reduciendo hasta ser extinción *ad portas*— entre la última semana de abril y la primera de junio de 1988. El último poema es el siguiente:

*Hay los monjes de clausura que rezan día y noche para rescatar el alma de la podredumbre del cuerpo
en la vida eterna, más allá del infierno
y hay los clausurados que piensan en la vida
para salvarla en la tierra
de la muerte y del Samsara*

*Un monje misterioso
va de enfermo en enfermo con la vida en un frasco
una oscura religiosa
desovilla el ovillo de la muerte con sus manos que se dirían de ángel
[Hay los monjes de clausura...]⁷.*

El caso más notorio de la década del 80 es la emergencia de una poesía que reclama para sí una identidad homosexual (gay / lesbiana) y que, al volcarse en el lenguaje como deseo de una marca propia, se aproxima por momentos a la poética feminista, entendida en su acepción de militancia política. En *Voces sexuadas*, un libro muy personal, apasionante y polémico, Susana Reisz habla de una “toma de conciencia”:

Por mi parte, confieso, sin la menor pretensión de ecuanimidad, que si bien respeto por igual al “mestizo” que se declara “de color” y al que se declara “blanco”; al “homosexual” que se presenta como “gay” y al que se presenta como “straight”; y si bien extendiendo mi respeto también a quienes rehúsan definirse en cualquier dirección, *mi simpatía está más cerca* de los que asumen una identidad desvalorizada, la aceptan temporariamente como mero requisito para poder subvertir la axiología dominante y la utilizan como *instrumento de lucha contra ese orden jerárquico*⁸.

Reisz analiza un tipo de recurso expresivo que ella denomina poética del *zafarrancho* (concepto que toma prestado de Giovanna Pollarollo, una de las poetas estudiadas en el libro) y que tiene su equivalente argentino en la poética del *cambalache*. Se trata de la apropiación, en forma de parodia, de la literatura canónica para confrontar el sistema patriarcal desde un texto que se niega a separar sus fines políticos del sistema estético. Ante la mirada de Susana Reisz, estos objetos verbales cumplen su cometido en la medida en que manifiesten una conciencia de género (en el sentido que la tradición contemporánea anglosajona entiende esta palabra). Lo absolutamente obligatorio aquí es dejar constancia de que esta crítica literaria no es ingenua en ningún sentido, ya que Reisz tiene una formación académica de primera línea en el mismísimo canon: la filología clásica. Es decir, no presenciamos ninguna voluntad espontánea trepada a la ola y la fama de esta reivindicación. Pero el punto que quisiera señalar es el de la *búsqueda* no declarada de un lenguaje crítico que abrace en una sola percepción estos dos elementos: el fin político y el orbe artístico. Todavía se advierte una postura que, desde otro contexto, recuerda a Sartre y los conceptos “conciencia en sí” y “conciencia para sí”. Estando en la salsa de la alienación capitalista (me refiero a los tiempos de Sartre, por supuesto), sea el caso de un obrero o de un intelectual burgués que decide hacer una literatura comprometida, la conciencia *en sí* no basta: resulta imprescindible dar el salto al *para sí*. Por cierto que Reisz no edifica un reclamo de militancia que se vaya a tornar excluyente de otras opciones poéticas de las escritoras. Y sin embargo hay sutiles prescripciones. Magdalena Chocano (nacida en Lima en 1957) es autora de dos libros muy sólidos, desde mi lectura personal: *Poesía a ciencia incierta* (1982) y *Estrategema en claroscuro* (1986). Pero a Susana Reisz no le llama la atención ese proyecto poético por razones extraliterarias que tienen que ver con esta “declaración de principios” (entrecomillado de S. Reisz) de la poeta en una entrevista de 1991. Dice Chocano: “Simplemente te diré que si yo me propongo hacer poesía femenina puedo hacerlo, en el sentido de que puedo contar lo que me pasa, como mujer, en esta sociedad. Pero da la casualidad de que mi poesía no está basada en este tipo de preocupación”⁹.

Lo sintomático, respecto de la toma de conciencia política *en* la creación, es el comentario de Susana Reisz a las palabras de Magdalena Chocano:

Dado que en la sociedad peruana *la mayoría de las mujeres todavía no quieren, no pueden o no se atreven* a hablar públicamente de “este tipo de preocupación” y la mayoría de los hombres se muestran impermeables, incrédulos o burlones cuando se tratan estos temas, las estrategias subversivas con mejores posibilidades de hacer im-

pacto en lectoras y lectores son aquéllas que se camuflan tras el ropaje de lo convencional y trillado¹⁰.

Dicho de otro modo, a pesar de que Chocano es más clara que el *hache-dos-o*, Reisz parece atribuir su decisión como escritora a una de estas tres posibilidades: no querer, no poder o no atreverse a hablar públicamente de "este tipo de preocupación". Sería, entonces, cuestión casi ética: decidirse *a ver*. Reitero, para que no quepan dudas, que *Voces sexuadas* es un libro que no puede ser reducido a este único argumento polémico. Pero si me he detenido a señalar ese aspecto es porque expone veladamente la necesidad de un lenguaje crítico que, desde una posición que se oponga al canon literario y a la discriminación política, opere por inclusión. Ese lenguaje todavía no ha sido articulado. Existen, por supuesto, los textos *en-sí* (= femeninos) y los textos *para-sí* (= feministas), a los que el tiempo se encargará de darles el lugar que les corresponda en el escalafón poético, como le sucede a toda obra (digamos que hasta los poemas del *Diario de prisión*, del tío Ho Chi Minh).

Otra poética se ha constituido en vocera de un mensaje ecológico, de preservación del medio ambiente, promulgado a *contraironía* del sentir de los positivistas del siglo XIX y el tibio optimismo de nuestro siglo. Imposible no pensar en los *ecopoemas* de Nicanor Parra. A veces, sin embargo —y este dictamen es mi percepción de lector—, la intención política prevalece sobre la eficacia verbal (o, para el caso, el chiste parriano deteriora la inspiración verdadera). De otro lado, una gran zona de la obra de José Emilio Pacheco sí da cuenta —sin merma del hálito poético— de un fenómeno que se ha agudizado con el avance tecnológico.

Recordemos un texto de *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), en el que Ernesto Cardenal dejaba una seña pertinente:

Kentucky es un segundo paraíso dijo Daniel Boone.
Fue en busca de Kentucky andando hacia el oeste,
y divisó desde un monte la planicie de Kentucky,
los búfalos paciendo como en haciendas de ganado
y el silencioso Ohio que corría por las anchas llanuras
bordeando Kentucky...
(y que ahora huele a fenol)

Forest Grove Prairie Village Park Forest Deer Park

ilos nombres de la frontera!
ahora son nombres de fraccionamientos suburbanos.

[...] *Y ahora en el Ohio desembocan todas las cloacas,*
desperdicios industriales, sustancias químicas.
Los detergentes de las casas han matado a los peces,
y el Ohio huele a fenol...¹¹.

En algunos casos esta poética puede estar ligada a los grupos que defienden los derechos de otros seres vivientes, aunque sólo se me ocurre pensar ahora en una magnífica versión de Pacheco de un poema de Kenneth Rexroth: “El león es el rey de los animales. / En estos días / hay casi tantos leones entre rejas / como fuera de ellas. / Cuando te ofrezcan la corona / recházala” (“Leones”)¹².

IV

Resulta más que anecdótico que muchos de los recursos textuales que vemos en la poesía de este fin de siglo, acerca de lo que he llamado *testimonio de una individualidad*, se puedan rastrear en un recóndito poeta peruano que murió en octubre de 1977 (vale decir que en este año se conmemoran los veinte de su partida voluntaria). Luis Hernández Camarero pertenece, por biografía y formación intelectual, a la Generación del 60, nacida políticamente a la luz de la Revolución Cubana y las guerrillas en la sierra y la ceja de montaña del Perú. Ahora bien, el poeta que durante las décadas del 60 y del 70 representaba el símbolo de época (icono poético-político) fue, sin duda, Javier Heraud, asesinado en el río Madre de Dios en 1963, cuando apenas tenía veintiún años y era miembro de una columna guerrillera que entró clandestinamente en el Perú vía Bolivia (siendo La Habana el punto inicial, adonde Heraud había ido a estudiar cinematografía). *Viajes imaginarios*, uno de los conjuntos que fueron publicados póstumamente, llevaba como epígrafe estos versos inéditos de Luis Hernández: “Viajes no emprendidos, / trazos de los dedos / silenciosos sobre el mapa”¹³. Esta relación amical se traducirá, como veremos, en un canje posterior de paradigmas de signo estético y vital.

Desde su muerte hasta comienzos de la década del 80, la figura de Heraud simbolizará la del poeta lírico que da la vida por la causa revolucionaria. Y los versos que

más ejemplifican esta entrega, con su aditivo mesiánico, vienen a ser aquéllos que aparecen en el segundo y último libro de Heraud publicado en vida: *El viaje* (1961). Se trata de la elegía "Yo no me río de la muerte", cuya segunda sección es una breve y muy anticipadora estrofa: "Yo nunca me río / de la muerte. / Simplemente / sucede que / no tengo / miedo / de / morir / entre / pájaros y árboles"¹⁴.

Por su parte, Luis Hernández había publicado dos pequeños conjuntos: *Orilla* (1961) y *Charlie Melnik* (1962). En 1965 se presentaría al segundo concurso "El Poeta Joven del Perú" (que Heraud ganó cinco años antes, en su primera versión). El manuscrito de Hernández obtiene el segundo premio y sale publicado a fines de año en una edición especial de *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, la revista trujillana que creó el concurso. *Las constelaciones* (1965) será el último libro, pues, que publique en vida el poeta. A partir de ese año, su contacto con el mundo literario será cero, y desde comienzos de la década del 70 se dedica a "crear" sus propios conjuntos de poemas, utilizando para ello los cuadernos escolares que uno puede (o podía) comprar en cualquier bodega de la esquina. (Se supone que el primer cuaderno "armado" por Hernández data de 1970 y se titula *Voces íntimas*; pero todo esto se basa en suposiciones y chismografías).

Estos *cuadernos* están escritos con diversa caligrafía y lapiceros de colores, y con los poemas su autor pegaba recortes de periódico y partituras musicales, amén de incluir sus propios dibujos. Nadie sabrá cuántos *cuadernos* llegó a "manufacturar" el poeta, puesto que los repartía a su regalado gusto entre amigos cercanos y también desconocidos con los que se cruzaba en la calle, en un cine, en los bares. Incluso a pacientes que atendía en su consultorio, pues Hernández fue médico de barrio. Para el año 1977, justo antes de su muerte, un amigo suyo, también poeta, Nicolás Yérovi, había conseguido reunir (sin ayuda del autor) diecinueve cuadernos. La edición de los mismos, con los tres libros éditos, lleva el nombre de *Vox horrisona*, elegido por el poeta, quien diseñó la portada con uno de sus dibujos voluntariamente ingenuos. La primera edición es de 1978; la segunda, de 1983, incluye algunos cuadernos más. Hasta aquí cumplimos con la historia, porque la leyenda del poeta maldito que se suicida en Buenos Aires y que nos dejó, a propósito, un legado disperso, es moneda corriente que circula desde comienzos de la década del ochenta. Es precisamente con el segundo gobierno del arquitecto Belaúnde (1980-1985) y la irrupción de Sendero Luminoso (un domingo de otoño de 1980, día electoral) que empezaría a perfilarse el canje de imagen de Heraud por Hernández. La individualidad extrema es el gozne que, con su paradójica fuerza, une al sujeto solitario con la comunidad. Los jóvenes, desilusionados por un

medio socioeconómico que no les ofrece alternativas ni futuro, se arriman a la aventura del soñar hernandiano. Valga de modelo el comienzo de un texto sin título, perteneciente al cuaderno *El sol lila*: “Yo hubiera sido Premio Nobel de Física, pero el sol, la cerveza, la playa, la coca cola, los parques y un amor me lo impidieron”¹⁵. La praxis de esta poética escondida —la de los cuadernos— es la conquista de una libertad sin fronteras en un decir desenfadado y lírico, burlón y sin embargo profundamente religioso, que no respeta las formas canónicas y que a la vez ya está gestando su personalísimo rigor, que consistiría en no manifestarse nunca: “Si supieras / Que en la poesía / No hay orden / Ni desorden” (“En bateau”, p. 148)¹⁶. O dar por sentado que esta pasión está en clave poundiana: “Creo en el plagio / Y con el plagio creo...” (“Ars poética”, p. 168). Hernández, por lo tanto, de espaldas al oficialismo literario, se permite seguir el dictado de su conciencia artística y les deja a sus lectores futuros el fruto y el desafío de la misma. Toda su obra se halla cruzada por referencias que parecen caprichosas y en verdad son meditadísimas, pues cimientan esa praxis libérrima: “Una forma / De escribir poesía / Es vivir epigrafiando” (p. 148). La “prueba palpable” de que esta poética opera en la absoluta clandestinidad es el poema que fusiona la ley científica y el “rincón” de barrio en su acepción más literal. Dice así: “Pero $E = mc^2$ / Puede ser / Un fenómeno / Puramente local” (p. 183).

Veamos cuatro ejemplos de esta poética que, por su solitaria extrañeza, echa mano de los recursos del arte que se despide del milenio: la jerga individual, el pastiche, la parodia, las máscaras (“Shelley Álvarez”, “Gran Jefe Un Lado Del Cielo” y “El capitán Dexter”, los más conocidos), la presencia de la droga, la religiosidad intensa, el amor que no distingue Eros de Ágape. Sea primero “Crítica literaria”, donde el encanto verbal nace de lo fútil:

Editorial G. M. Bruño ha editado recientemente *Tablas de Logaritmos de G. M. Bruño*. El tema, que posee largo prestigio en la literatura europea (Schwartz, Laalande, Stalella), es tratado con singular maestría y cinco decimales. Bajo la aparente frialdad del relato, el lector presiente una pasión reprimida; oscuras y nefandas corrientes que pugnan por aflorar. Sirva de ejemplo el pasaje de “Senos”:

01,1943343,

de donde como un diabólico esplendor parece brotar. El seno es aquí a la vez el olvido y la memoria. Decía Bujarín: “la materia no es engendrada por el espíritu”. Éste es el verdadero Bruño: el recóndito, el catártico, el pícnico [p. 175].

El segundo ejemplo, "A Roberto Schumann", habla de una de las pasiones que surcan la obra de Hernández: la melomanía, ligada en su intimidad a una realidad trascendente. Observemos esa sintaxis quebrada del estilo hernandiano, que puede ser también interpretada como la expresión de un discurso que recrea los meandros del pensamiento *desde* la droga, principalmente la marihuana:

*Hermanito: Tú posees
La languidez del sueño
Y un amor. Atardece
Y en la calle
A pesar del Tiempo
Me alcanza tu alma
Y me recuerda
Que bajo todo cielo
Existe la nostalgia
Y el silencio. En la taberna
Se escucha
El La doliente. Transeúnte
Es el tiempo también,
Como nosotros. Yo comprendo
Tu lamento noble
Y tu alegría flores
Sobre el asfalto suaves
Flores. Tú posees
La languidez del sueño
Tú eres quien ahora
Canta:
Solitarios son los actos
Del poeta: Como aquellos
Del Amor
Y de la Muerte
[p. 84].*

Pasemos, en tercer término, al tema de la perduración del arte (engañosa perduración) frente a la vida, tema obsesivo en esta obra y que es evocado por una escena

trivial muy de "Mother Goose" (en inglés o en las recreaciones de "Simple Simon" hechas por don Rafael Pombo). Este gato se parece mucho al de "The Cat and the Fiddle":

*El gato del lado
Es amarillo
Un día
Se sentó al piano*

Un gato al piano

*Life is short
The Art is long*

*Es un gato decidido
["Tempus brevis est", p. 182].*

Finalmente, leamos una de sus tantas *Chansons d'amour*, en las que el *tú* es conjurado casi siempre desde la nostalgia. En nuestro ejemplo se da la excepción, porque el nexo *yo-tú* es más fuerte por la presencia del sujeto imantado de religiosidad:

*Mientras existas
No podré dejar
De escribir: lirios,
Colinas, una calle
Extraña y el Universo
Desplegándose para dar
A tu cuerpo
Cabida. En alta mar
Y sonrientes observando
La hora tranquila. Hacia
Ti está cerca el rumor
Del follaje tranquilo,
No sé de otra forma
Decirlo y el jardín:*

*No hay duda
El cielo son dos.*

Así de bello es amarte
[p. 192].

V
(Coda)

A escasos tres años del doble comienzo (siglo / milenio), la palabra poética no puede ser indiferente a los fenómenos históricos, menos aún a la *neoliberalización* capitalista post Unión Soviética y Muro de Berlín. Quizás esa confianza suprema en los poderes realistas de la literatura —uno de los imperativos catastróficos en el arte contemporáneo— haya cedido el lugar de excelencia a estos mini-reinos de voluntad democratizante. Eso está muy bien. Se ha producido una incursión en la “propiedad privada” de los signos (ya que los medios de comunicación se han globalizado, las palabras tienden a ser consideradas ahora como fetiches de valor de uso y metafórico valor de cambio), pero con un sutil y significativo deseo. En esta reapropiación no se busca el ejercicio de imposición de una retórica sino tal vez el de la solidaridad desde los desamparos al interior de una comunidad. La poesía parece exigir, más que nunca, el respeto por una solitaria deidad, comparada con la situación expansiva de la narración¹⁷.

Esta soledad poética quisiera expresar, por curioso que pueda sonar una afirmación así, la victoria del *nosotros*. Una vecindad de afectos para el oído más lejano: palabras con humildes aspiraciones cuyo origen, si no el convencimiento, sea la esperanza.

Seattle, noviembre de 1997

Notas

1 Fines del sesenta y comienzos de la década siguiente. Algunos ejemplos al paso (de ambos lados del océano): la revista *Nueva Narrativa Hispanoamericana* (número 1, de enero de 1971) y los libros *Nueva novela latinoamericana* (Buenos Aires:

Paidós, 1969), compilación de Jorge Lafforgue; *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), de Carlos Fuentes; *Nueve novísimos* (Barcelona: Barral Editores, 1970), de José María Castellet; *Nueva poesía cubana* (Barcelona: Península, 1970), de José Agustín Goytisolo, y *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (Barcelona: Barral Editores, 1971), de Saúl Yurkievich.

2 En 1972, durante su estancia en Cambridge, Mass., Octavio Paz calibraba este fenómeno, por debajo de los entusiasmos de cualquier lenguaje totalizador, principalmente de cierta izquierda latinoamericana:

En el caso de las rebeliones de las minorías étnicas y culturales, las reivindicaciones de orden económico no son las únicas ni, muchas veces, las centrales. Negros y chicanos pelean por el reconocimiento de su identidad. Otro tanto ocurre con los movimientos de liberación de las mujeres y con los de las minorías sexuales: no se trata de la edificación de la ciudad futura como de la emergencia, dentro de la sociedad contemporánea, de grupos que buscan su identidad o que pelean por su reconocimiento. Los movimientos nacionalistas y antiimperialistas, las guerras de liberación y los otros trastornos de Tercer Mundo tampoco se ajustan a la noción de revolución elaborada por la concepción lineal y progresiva de la historia. Estos movimientos son la expresión de particularismos humillados durante el período de expansión de Occidente y de allí que se hayan convertido en modelos de la lucha de las minorías étnicas en los Estados Unidos y en otras partes [*Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 201].

3 Cito por: Jorge SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Madrid: Cátedra, 1991), p. 445.

4 *Los hijos del limo*, p. 192.

5 *Ibidem*.

6 Cfr. la muestra realizada con Luis Eyzaguirre *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy* (Joaquín Pasos, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Jaime Sáenz, Álvaro Mutis, Ernesto Cardenal, Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Juan Gelman, Óscar Hahn, Eugenio Montejo, Alejandra Pizarnik, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros), en la revista *Inti*, número 18–19 (Providence College, Rhode Island, otoño 1983 – primavera 1984), pp. xi–xvi.

7 Enrique Lihn murió el 10 de julio de 1988. Cfr. el volumen *Diario de muerte* (Textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés. Santiago: Editorial Universitaria, 1989), p. 81.

- 8 Susana REISZ, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (Cataluña: Edicions de la Universitat de Lleida, 1996), p. 47. (Los subrayados son míos).
- 9 La entrevista la realizó Roland Forgues y aparece en su libro *Palabra viva. Tomo IV. Las poetisas se desnudan* (Lima: Editorial El Quijote, 1991), p. 252. Cito por: REISZ, p. 125.
- 10 REISZ, p. 125. (Subrayado mío).
- 11 Cito según: *Oración por Marilyn Monroe...* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972), pp. 43–44.
- 12 José Emilio PACHECO, *Aproximaciones 1958–1978*; cfr. el volumen *Tarde o temprano* (México: F. C. E., 1980), p. 258.
- 13 Javier HERAUD, *Viajes imaginarios*; cfr. el volumen *Poesías completas y homenaje* (Lima: Ediciones de La Rama Florida / Industrial Gráfica, 1964), p. 136.
- 14 HERAUD, *El viaje* (Primer Premio “El Poeta Joven del Perú”. Lima: Imprenta Minerva, 1961). También el título de su primera entrega fue significativo desde este “presentimiento” que *a posteriori* se vuelve leyenda: *El río* (1960).
- 15 Luis HERNÁNDEZ, *Vox horrisona* (prólogo, recopilación y notas de Nicolás Yerovi. Lima: Editorial Ames, 1978), p. 187. He aquí los títulos de los cuadernos reunidos en esta primera recopilación: *Voces íntimas, El eterno retorno, Naturaleza viva, Elegías, El estanque moteado, Al borde de la mar, La avenida del cloro eterno, Ars poética, Una impecable soledad, El curvado universo, El sol lila, El jardín de los cherris, Elogio de la poesía, La novela de la isla, Landscapes, El elefante asado, El jardín del después, Ofrenda lírica y Flowers*. En la edición de 1983 algunos de estos conjuntos “desaparecen” o sus poemas son integrados a otros títulos. En verdad, son pocos los cuadernos que ofrecen una ayuda al respecto, ya que en muchos casos un mismo cuaderno incluye más de un título, sin hacer una clara distinción de dónde terminan los conjuntos.
- 16 Todas las citas que indiquen número de página provendrán de *Trazos de los dedos silenciosos* (Antología poética. Selección, prólogo y notas de Édgar O'Hara. Lima: PetroPerú / Jaime Campodónico, 1995).
- 17 Por lo menos es lo que he podido observar en el panorama literario peruano. Cfr. “La privanza de las palabras”, en: *Argumentos. Boletín de Coyuntura Política y Económica del Instituto de Estudios Peruanos*, número 27 (Lima, agosto de 1995), pp. 13–14.