



PLURALIDAD DE VOCES DE *(la otra)* AMÉRICA

Una visión desde el ámbito polaco

◆ KRYSZYNA RODOWSKA

Traducción de Zygmunt Wojski

Nos acostumbramos a llamarlos: latinoamericanos. Yo misma, a menudo, los llamo así. Pero ¿reflexionamos acaso sobre lo que encubre esa abreviatura cómoda? ¿No se trata de una desgana subconsciente de verlos así como ellos mismos se ven? Ellos, es decir, los Otros, alejados geográficamente, se llaman a sí mismos americanos. El destacado filósofo mexicano, Leopoldo Zea, en sus libros escribe sobre “nuestra” América. Pablo Neruda en el poema “Alturas de Machu Picchu” evoca las imágenes de la “antigua América”; Pedro Henríquez

Ureña, pensador e investigador de la cultura hispanoamericana, proclama la necesidad de una utopía para “nuestra América”. Los poetas que toman la voz en mi antología *Umocz wargi w kamieniu, Moja los labios en la piedra* (2011), título tomado de un verso de Octavio Paz, y los más jóvenes, que he conocido en festivales de poesía organizados en América Latina y en revistas digitales, consideran a América *tout court* como su Magna Patria. Eran americanos mucho antes que aquellos del Norte, a los que atribuimos coloquialmente el derecho a la exclusividad de ese nombre. Independientemente del hecho de declararse y sentirse mexicanos, nicaragüenses, chilenos, cubanos, argentinos, peruanos, etc., tienen la conciencia de una lengua común —aunque con muchas variantes— de una cultura y de la misma historia dramática cuyo momento trascendente, aunque no inicial, fue la Conquista. Esos americanos o —desde nuestro punto de vista— latinoamericanos, festejaron el bicentenario de la liberación del dominio español como una buena ocasión para reflexionar en qué consiste su sentimiento de identidad, actual y proyectado hacia el futuro.

No por casualidad presento a los poetas que en su obra valorizan de diferentes maneras el pasado indígena, mestizo o africano. A los primeros pertenecen: Pablo Antonio Cuadra, Pablo Neruda, Octavio Paz, Ernesto Cardenal y en cierto sentido José Emilio Pacheco. César Vallejo vivió y evocó intensamente la pertenencia al mundo mestizo, sobre todo en su poesía inicial. En la corriente llamada negritud —iniciada por los poetas de lengua francesa Léopold Sédar Senghor y Aimé Césaire— se inscriben los cubanos Nicolás Guillén y, parcialmente, Gastón Baquero, el primero insular y el segundo, emigrante.

Sin embargo al mismo tiempo aparece como un signo particular de la identidad (latino) americana

un lazo estrecho de todos los poetas presentados con la cultura europea en su aspecto mediterráneo, en la cual, gracias al mestizaje, están enraizados desde hace siglos. No sin razón esta América —central o meridional, lo mismo da— se define adicionalmente con el adjetivo “latina”, exponiendo sus raíces latinas casi en cada ocasión. Por ejemplo, en el nombre del festival mexicano Encuentro de Poetas del Mundo Latino, cuyos coorganizadores son desde hace varios años los poetas de Quebec que cultivan de esta manera con ostentación —como señal de su ruptura con el patrocinio tradicional de Francia— sus lazos con América. Los “latinos” de diferentes troncos lingüísticos y culturales empezaron a juntarse, oponiendo su americanismo específico al americanismo de lengua inglesa que domina en el

LOS “LATINOS” DE DIFERENTES TRONCOS LINGÜÍSTICOS Y CULTURALES EMPEZARON A JUNTARSE, Oponiendo su AMERICANISMO ESPECÍFICO AL AMERICANISMO DE LENGUA INGLESA QUE DOMINA EN EL ASPECTO ECONÓMICO Y CIVILIZADOR, Y TAMBIÉN —EN LO QUE SE TRATA DE LA RECEPCIÓN EN EL MUNDO— EN EL ASPECTO CULTURAL.

aspecto económico y civilizador, y también —en lo que se trata de la recepción en el mundo— en el aspecto cultural. Es un fenómeno relativamente nuevo y sorprendente que tuve la posibilidad de registrar personalmente.

En ese contexto más amplio de la maduración de la autoconciencia veo la evolución de la poesía latinoamericana del siglo XX y de los inicios del siglo XXI.

A caballo entre los siglos XIX y XX, el nicaragüense Rubén Darío fue un autor sumamente original que se convirtió en un renovador incuestionable de la poesía de lengua española en la misma España, poesía estancada entonces en su academicismo. Fue él quien en el año 1890 empleó por primera vez el término “modernismo”, adoptado dos años más tarde por los modernistas catalanes. Al mismo tiempo, su propia poesía con temática abiertamente americana, se inspiraba en el simbolismo francés —Verlaine, Baudelaire y, en un grado menor, Rimbaud—, buscando modelos también en Whitman y Poe. Rubén Darío no fue el único modernista interesante

en América Latina; en aquella época tanto en México como también en Cuba y en Argentina escribían poetas tan destacados como Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada, José Martí y Leopoldo Lugones, mencionado tan a menudo por Jorge Luis Borges. Sin embargo, nadie como Darío impuso de forma tan expresiva a América y a Europa —a través de España— nuevos paisajes líricos y un nuevo estilo de escribir poesía. Para los escritores latinoamericanos de vanguardia de los años 20 y 30 se convirtió en el punto más importante de referencia y, para la generación venidera, en un blanco para disparar. No es por casualidad que su nombre relampaguee seguidamente en los textos poéticos y diferentes declaraciones de Huidobro y Neruda, de Cuadra y Guillén.

Mi antología *Moja los labios en la piedra* abre con Vicente Huidobro, gran mago de la palabra, iniciador del creacionismo, maestro sin alumnos, personaje controversial y fascinante, hombre de la pluma, pero también de la acción guerrera que pagó con su muerte prematura. Durante un período bastante largo no fue profeta en su país; uno de los críticos chilenos lo llamó incluso “poeta francés de origen chileno”, lo cual con certeza no iba a ser un cumplido. Eligiendo sus poemas destacó *Altazor*, un increíble experimento poético, incomparable, por lo menos, con nada en el terreno de la poesía latinoamericana y europea, fruto de diez años de trabajo del autor. La palabra *Altazor* procede de la expresión española el “alto azor”, sin embargo no faltan hipótesis de algunos investigadores de su obra, según los cuales las primeras versiones de *Altazor* habían aparecido en el idioma francés. En este poema de siete partes Huidobro experimenta con las posibilidades expresivas de la lengua española, imponiéndole el estado de licencia, haciendo girar y dividir las palabras para crear híbridos sorprendentes, logrando juegos lingüísticos de carácter lúdico para producir una gran explosión de la lengua. Al mismo tiempo *Altazor* cuenta la caída de su protagonista; después de un levantamiento cósmico viene la catástrofe. Una catástrofe que puede convertirse en una limpieza del terreno. En Canto VII, en el campo de batalla de las palabras, en medio de un gran silencio, quedan únicamente fonemas aislados, sonidos gráficos que emite un pájaro gorjeando en una rama. ¿Acto de destrucción? ¿Una advertencia ante el abuso de la

plenipotencia de la lengua? El crítico español Juan Malpartida interpreta el experimento de Huidobro como acto de transgresión, el vencimiento de la caída, ya que —según él— el poeta intentaba lograr “que las palabras dejaran de significar nada fuera de sí mismas y se hicieran entes libres. Quería que el poeta pudiera actuar como actúa la naturaleza”. Así escribió Malpartida a principios de los años noventa en uno de los números de la revista trimestral *Cuadernos Hispanoamericanos*.

La traducción de *Altazor* me exigió actos de invención increíbles. Huidobro consideraba que no existía la poesía intraducible puesto que no se trata de sustituir en ella unas palabras por otras, sino de crear nuevos entes con la materia verbal. El autor sugiere al traductor una estrategia de equivalentes, da una *carte blanche* a su ingenio, lo que aproveché diligentemente, reemplazando los juegos lingüísticos originales por los míos en polaco, disciplinándolo todo con la primacía del efecto fónico. Y así sustituí “ruiseñor” que en el original ronca con sus dos “r” por “*skowronek*” (alondra) que tiene también un “wr” enérgico en medio de la palabra, a diferencia de “*slowik*” (ruiseñor), suave como seda e incapaz de levantar al crescendo la gama —do, re, mi, fa, sol, la, si—, incluida hábilmente en el nombre del pajarito. De la misma forma tuve que reelaborar, poner a bailar “*jaskólka*” (golondrina), inventando una letanía entera de equivalentes aproximados a “golonfina”, “golontrina”, “golonclima”, etc. En el episodio de los necrólogos lúdicos de muertos inventados, el autor juega con aliteraciones, asociaciones surrealistas, relacionadas con sus nombres: yo también me divertí mucho inventando en polaco los equivalentes de los juegos de Huidobro.

En cambio, otro poeta de vanguardia, César Vallejo, no me provocó risa, a pesar de que pude permitirme el lujo de inventar algo de vez en cuando traduciendo sus poemas que se caracterizan por una dicción muy particular, emocional, a veces histérica, increíblemente difícil de reflejar en una traducción. Vallejo es un poeta destacado, pero a mi juicio desigual, muy hermético, sumergido en sus propias visiones y obsesiones. Sigue fascinando a las generaciones de latinoamericanos y españoles e inspirando innumerables comentarios. Gradualmente se apartaba de la estética romántica, del

culto de la belleza por los simbolistas y modernistas latinoamericanos, desprendiéndose del discurso lógico, de la corrección lingüística, descubriendo los absurdos y la arbitrariedad no sólo de la existencia, sino también de los signos de la lengua. El emigrante peruano Vallejo, apartado de su país, de los paisajes espirituales de su infancia y sus primeros años juveniles, desenraizado e inadaptado, se lanza para exponer el radicalismo de su desesperación existencial y metafísica. Aunque sabía emplear las innovaciones formales del ultraísmo para expresar el aspecto trágico de la existencia y buscar patéticamente la verdad, no creía en la posibilidad de alcanzar la *catarsis* gracias al arte, lo cual tiñe su poesía de un profundo pesimismo. Acusado de egocentrismo y obsesión en la perforación de sus propias desgracias, consideraba, sin embargo, la solidaridad humana como un valor principal, lo cual se reflejó en sus declaraciones a favor del comunismo y la República Española que luchaba contra el franquismo. El último volumen de poemas, lleno de pasión y dolor, lleva un título característico *España, aparta de mí este cáliz*. De este volumen de poemas traduje el poema “Masa” como “Toda la gente”, pues la palabra “masa” se asocia negativamente en un país con experiencias tan duras ocasionadas por el culto de las “masas trabajadoras”, mientras que el poeta peruano creía en su fuerza salvadora. Por otro lado, en el contexto de la solidaridad de Vallejo con la ideología comunista, me intrigó la expresión irónica “tristes obispos bolcheviques” en el poema “Despedida recordando un adiós”, cuyos subcontextos no he logrado descifrar. Además de una decena de poemas que logré —y quizás no— arrancar de la inexistencia en el idioma polaco, lo que aprecio más son sus breves prosas —llamadas por el mismo poeta “poemas en prosa”—, publicadas después de la muerte de Vallejo. La poética del absurdo y del surrealismo va paralela a la agudeza de la descripción realista, sin privarla ni por un momento de reticencias y de misterios.

Un vanguardista inagotable por su espíritu y temperamento, un fenómeno de vitalidad que se traduce como potencia creadora y la capacidad de renovar las riquezas de la lengua de un volumen al otro lo es también Pablo Neruda, poeta que aprovecha los medios expresivos surrealistas. Los comentaristas latinoamericanos de su obra —y

los hay una legión— señalan que este hecho es el resultado de una coincidencia y no de la imitación, ya que el primer tomo “surrealista” de este poeta apareció antes del anuncio del primer manifiesto de los surrealistas franceses, y la imaginación de Neruda fue animada seguramente por la lectura juvenil de Rimbaud en su versión original. Hoy, cuando ya podemos apreciar toda la obra del chileno, debería aparecer una antología de obras cumbres del poeta, y sería —después de desechar un número considerable de poemas circunstanciales y propagandistas— una cantidad verdaderamente imponente.

En 1974 el poeta español Luis Rosales, amigo de García Lorca, compuso una antología que —según el crítico español antes mencionado, Juan Malpartida— era demasiado amplia y tolerante para las obras llamadas *minoris gentium*. No conozco este libro, pero el año en el que fue compuesto —un año después de la muerte del poeta, quien murió de un infarto doce días después que Salvador Allende— habla por sí mismo: las emociones del duelo, junto con las emociones políticas encendidas, también en Europa, justo después del golpe de Estado en Chile, llegaban



entonces al cenit, de ahí que fuese difícil en aquel momento crear una distancia crítica hacia Neruda. Por otro lado, en la Polonia de la transformación del régimen, el poeta que había visitado nuestro país varias veces en los años cincuenta y sesenta e hizo su elogio en una de las partes del poema poco conocido “Allí murió la muerte” —traducido por Jaroslaw Iwaszkiewicz, Editorial Czytelnik, 1953—, se volvió víctima de unos periodistas ignorantes que lo señalaron como “un noblista-comunista poco interesante”.¹ Confieso que la ira que sentí leyendo ese comentario “profesional” me incitó a dedicarle a Neruda la presentación más completa posible en mi antología. Se debe carecer de todo sentido histórico para sentenciar a un poeta de su talla por el entusiasmo hacia el comunismo y la Unión Soviética, demostrado en un tiempo concreto y en el ambiente creado, entre otros, por los surrealistas franceses más famosos, como Aragon o Éluard. Igual que su compatriota y casi coetáneo Vicente Huidobro quien “cometió” un poema extático en honor de Lenin y “La Pasionaria” Dolores Ibárruri, Neruda formó su personalidad en la época del deslumbramiento colectivo con las utopías sociales, junto con sus visiones del hombre nuevo y completo liberado de la explotación, lo cual, junto con una sensibilidad particular y auténtica hacia la pobreza y el atraso de los ciudadanos de la Patria Magna latinoamericana, saturó con el tiempo su poesía con la fe en la imagen creada y con un optimismo profético. Hoy nos parece ridícula la descripción “en donde habrán inmensos almacenes”, que aparece en el soneto amoroso dedicado a la amada Matilde, como un símbolo de nuevos y mejores tiempos, que refuerza el espíritu —“¡y cuántas cosas puras pasarán!”—. Sin embargo, también hoy muchos lectores latinoamericanos de la poesía de Neruda reaccionan de otra manera a los signos semejantes, ideológicamente marcados. Conocen de memoria los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, en su tiempo el catecismo de la nueva sensibilidad en el continente. Los jóvenes y no tan jóvenes poetas todos los años van a la Isla Negra “siguiendo las huellas del Poeta”. Es la consigna del

Festival Internacional de Poesía, que se celebra allí en octubre. Acuden al festival sobre todo los latinoamericanos, los españoles y los portugueses; para todos ellos Neruda sigue siendo una autoridad artística y espiritual indiscutible.

La fuerza de esta poesía consiste, a mis ojos, en su vitalidad y sensualidad, en un fervor emocional con el cual el autor de *Las piedras de Chile* expresa su lazo orgánico con la tierra y el cielo, con el océano y las selvas de América. Neruda trata a la literatura como una manifestación de la naturaleza, la sumersión en ella es una condición de la purificación espiritual y de una regeneración. Es en los signos que ofrece la naturaleza donde están inscritos los enigmas de la vida y de la muerte, es de sus profundidades que “salen los verdaderos ‘tratados poéticos’ misteriosos y profundos que nadie leerá, puesto que nadie los escribió”, según afirma en uno de sus autocomentarios. La a-culturalidad —y no anti-culturalidad— de Neruda fue muy bien caracterizada por García Lorca quien afirmó que el chileno “es más próximo a la sangre que a la tinta”. El autor sacraliza los misterios cósmicos de la naturaleza, levantando al mismo tiempo al poder del mito la historia del continente latinoamericano. Pienso aquí en *Canto general* (1950), cuya parte más bella la constituye el encantador poema “Alturas de Machu Picchu” con el eco bíblico de una letanía, lamento al pie de la realidad y la cultura incaica violada en el fragmento central. Al mismo tiempo —junto a la tendencia dominante de sublimar la naturaleza, la historia y el erotismo— en la poesía de Neruda domina un detalle presente en su máxima concentración en los tres ciclos de las *Odas elementales* y también en *Cien sonetos de amor*, donde la amada aparece una vez como estatua de una diosa modelada de “arcilla”, otra vez como “un ancho Mississippi de estuario femenino”, pero al mismo tiempo es Matilde de “diminutas orejas” y pechos tan pequeños como “dos copas de trigo”. En el tomo póstumo titulado *Libro de las preguntas*, el poeta alcanza el nivel de descubrimientos equivalente a la clarividencia y la sencillez del lenguaje infantil. Del “noblista-comunista poco interesante” se puede divagar interminablemente, extrayendo de la lectura de los treinta y ocho tomos de sus poemas, como de los pozos mineros, hallazgos inagotables y desconocidos.

¹ “Lo frecuentaba también (al lado de Gabriela Mistral) un comunista-noblista chileno mucho menos interesante, Pablo Neruda”, cita del artículo de W. Gogolinski en *Rzeczpospolita*, enero 6-7 de 2009.

EL MOVIMIENTO VANGUARDISTA EN NICARAGUA DE LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA, DONDE CUADRA, AL LADO DE OTROS POETAS E INTELLECTUALES, DESEMPEÑÓ EL PAPEL CENTRAL, SE IMPUSO LA TAREA DE REVALORIZAR LAS CREACIONES DE LA IMAGINACIÓN POPULAR INDÍGENA Y MESTIZA.

Con la amplitud de las visiones de Neruda para quien el mundo era uno, en la pluralidad y variedad de sus manifestaciones, confrontó el vanguardismo del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, concentrado en promover los valores nacionales y, más ampliamente, los centroamericanos. Después de Rubén Darío es el personaje del primer plano en la historia de la literatura nicaragüense, emblemática para toda la América Central. Este vanguardismo de los poemas de PAC —llamado con esta abreviatura por los amigos— es muy extraño y sorprendente y la proclama el autor *expressis verbis* en sus ensayos. Nada de experimentos con la lengua, la forma es casi clásica, a menudo propia de las baladas —por ejemplo, en “La isla de la mendiga”— o épica, como en los largos poemas autobiográficos y de iniciación, por ejemplo “Thállassa —memoria y navegaciones—” o “La Tribu”; muchas veces apoyada en un diálogo escenificado para las necesidades de una parábola poética, como en el breve poema “La noche es una mujer desconocida”. Hay que observar detenidamente la historia de Nicaragua, un pequeño y pobre país donde abundan los volcanes y los poetas, para apreciar el papel de la obra de Cuadra, de diferentes géneros, en la formación de la identidad nacional. En un país envuelto desde el siglo XVI, es decir, desde la época de la Conquista, en el dualismo cultural donde aún en la primera mitad del siglo XIX la mayoría de sus habitantes, sin entender el español, hablaba en la lengua de los indios mixtecas o de los chorotegas, una de las necesidades más urgentes era la reconstrucción en la lengua “alta” de los antiguos mitos fundadores de los indígenas, equipándolos con su dimensión universal. El movimiento vanguardista en Nicaragua de los años veinte y treinta, donde Cuadra, al lado de otros poetas e intelectuales, desempeñó el papel central, se impuso la tarea de revalorizar las creaciones

de la imaginación popular indígena y mestiza. La recordación poética de los mitos del “paraíso perdido”, del “exilio” —presente incesantemente durante las sucesivas guerras civiles— y de “la navegación por el mar” iba a poner una piedra angular en la construcción de la identidad nacional, capaz de oponerse a las invasiones exteriores, también culturales.

El auténtico talento poético de Cuadra hace que estos postulados encuentren en su obra una imagen certera y atractiva en el aspecto poético. Los poemas como el de “Inauguración de los Andes por Dios” donde Dios —figura sincrética formada por la unión de Viracocha incaico con Dios judeocristiano— crea “cosas: volcanes, desfiladeros, nubes”, pronunciándolos, “Esta cordillera es una oración de Dios cuya sintaxis / sólo fue conocida por los misteriosos aymaras”, igual que “Manuscrito en una botella”, “La isla de la mendiga” o “El indio y el violín” emanan un aura mágica. Yo llevaba años recortando los poemas de Cuadra de las páginas de la revista literaria española *Cuadernos Hispanoamericanos*, sin saber todavía que el destino —es decir, una serie de casos aceptados— me llevaría dos veces a la patria del poeta, ofreciéndome incluso un viaje en lancha de motor a una de las trescientas islas del Mar Dulce mítico de Nicaragua, es decir, del enorme lago Cocibolca, por cuyas aguas navegó el protagonista de Cuadra, “El Cifar”. Sobre el lugar que ocupa este lago en la imaginación colectiva de los nicaragüenses, así habló Cuadra durante una de sus conferencias: “Por supuesto, nosotros también tenemos dos mares, por el Este y por el Oeste. Pero el Lago es otra cosa. El Lago es un mar aprisionado en el pecho de Nicaragua, mar que irrumpió en su cuerpo. Es el caso de apropiarse, de tomar en posesión. Nicaragua es tomada en posesión por este mar”. El vanguardismo de Cuadra procede de las fuentes conceptuales, pero esto no hace daño a su poesía.

Casi me arrepiento de haber vacilado ante el intento de irrumpir en la estructura de los bellos poemas como “Junio-La mestiza”, “El Mango” o “La Ceiba”, con la intención de raptar para el polaco sus misterios, pero lo hice temiendo que el número de notas necesarias para explicar el sentido de las palabras en el idioma náhuatl y de nombres de dioses indígenas que abundan en estos textos sobrepasara el límite de la paciencia del lector. Estos poemas permanecen pues en su medio ambiente lingüístico natural, inconquistable y tentador como los picos de los volcanes de Nicaragua.

Trece años más joven, Ernesto Cardenal, compatriota y primo de Cuadra, se inspiró en su obra también por la herencia imaginativa de los indios centroamericanos, buscando sabiduría intemporal en sus modelos de la vida y en los valores confesados por ellos. Sin embargo, más que los mitos como base de la identidad contemporánea de los nicaragüenses, lo que le interesa a Cardenal son los episodios selectos de la historia de América Latina, transformados y comentados por la narración poética. Se puede opinar también que Cardenal, siendo sacerdote dotado del temperamento de activista social cuya labor se dirige hacia la gente sencilla y sin educación, aspira al papel de maestro y profesor de historia. Caracterizando la poesía latinoamericana contemporánea en el postfacio para la antología de sus poemas, publicada hace poco en México (Universidad Veracruzana, 2009), Cardenal distingue en ella dos tendencias: “subjetiva, abstracta, onírica y hermética. Y la otra, objetiva, concreta, realista, comprensible”. Incluye su propia poesía en la segunda categoría. El deseo de comprender y reconstruir el pasado indígena fue en el poeta tan intenso que estos temas están presentes hasta en tres colecciones de sus poemas: *Quetzalcóatl* (1985), *El estrecho dudoso* (1966), *Los ovnis de oro. Poemas indios* (1988). Aparecen allí los personajes míticos como Quetzalcóatl —el Dios más importante en el panteón de los toltecas, llamado también la “Serpiente Emplumada”— y también los personajes históricos como Fray Bartolomé de las Casas, Cortés, Pedro de Alvarado y otros. El fragmento de los “Cantares mexicanos” traducido por mí, presenta una muestra de la poética aplicada por Cardenal, donde se puede observar una concentración de elementos descriptivos

de las escenas de batalla, propia de los murales de Diego Rivera o de Siqueiros, o paráfrasis de una crónica del siglo XVI y al mismo tiempo un mito del pasado idealizado.

Sin embargo, si Cardenal merece el nombre de uno de los más famosos bardos de la actualidad poética de América Latina, es por el polifacetismo que caracteriza su poesía y su personalidad. Personalmente, me gusta la corriente de la meditación mística, representada por tres breves poemas sin título, extraídos de la colección *Gethsemani Ky* (1960), que el poeta ya no reimprimió en su antología de 2009. Encontramos allí la esencialidad, la transparencia y el misterio de las cosas inexplicables, exteriorizados en el estilo de la meditación zen. Son convincentes también en su sencillez breves y más largas narraciones poéticas de las colecciones tempranas de poesía, presentadas en esta selección. En el largo poema “Coplas a la muerte de Thomas Merton” toma la palabra la visión de las relaciones humanas con el cosmos y con un lugar concreto en la tierra de nuestro experimento, en este caso con el funcionamiento de la comuna cristiana en el Archipiélago de Solentiname, con la filosofía del amor omnipresente y que constituye el principio del universo, amor que vence la muerte. Cardenal tardó se inspira cada vez más —como lo confiesa en el prólogo para la selección mexicana de sus poemas— en los hechos científicos, y sobre todo en el estudio de los éxitos de la física contemporánea: “Me parece que hasta ahora he sido el único poeta que se ha inspirado en la visión actual del universo y quizás en eso consiste la originalidad de mi *Cántico cósmico*”. Cardenal se revela por consiguiente como un poeta de muchos registros: desde la lírica amorosa hasta los tratados metafísicos con matiz paracientífico, desde los reportajes sobre el pasado precolombino y colonial hasta las miniaturas místicas sumergidas en el silencio. Sus *Salmos* recuerdan los sonos de protesta cuya retórica es la unión de los ecos bíblicos con el discurso mantenido en la poética de *beat generation* a la cual Cardenal se refería a menudo en su obra. Pienso que después de dos ediciones en forma de libros de las traducciones de la poesía de Cardenal, las de hace treinta y veintiún años, llega el momento de presentarla de una forma más completa. Esa presentación debería tomar en cuenta la evolución ideológica, intelectual y la de los medios de expresión de esta poesía, apoyada

en una selección de muchos volúmenes, incluido el *Cántico cósmico* (1989) de quinientas páginas y en la lectura de tres tomos de *Vida perdida* (2003) memorias y autobiografía espiritual del poeta.

El mexicano Octavio Paz saca otras consecuencias poéticas de la fascinación con el pasado remoto, en su caso el pasado precolombino de México y sus señales en el arte, la literatura y la arquitectura.

Lo que completa su conocimiento profundo de este tema y su imaginación es la lección del surrealismo francés ofrecida sobre todo por André Breton, amigo

de Octavio Paz. Según Paz un poema es el sacrificio del momento, una salida fuera de la experiencia cotidiana hacia el absoluto, una epifanía momentánea donde todos los tiempos se juntan en el ojo abierto del presente. Comparte también con Breton la convicción del papel iniciador de la pasión amorosa, capaz no solamente de conciliar las contradicciones, sino de avanzar hacia el papel del principio del funcionamiento del universo. Paz sacraliza el erotismo dándole una dimensión cósmica. “Esa noche mojé mis manos en tus pechos”, dice en el poema “La llave de agua”. La frase anterior, pronunciada en francés por su esposa francesa decía: “*Le pays est plein de sources*” (“el país está lleno de fuentes”), pero incluso si esta frase no hubiera aparecido, el verbo “mojar” evoca en seguida la imagen oculta de una fuente, del agua brotando de entre piedras rocosas. Sobre el mismo principio se condensa en la poesía de Paz la indianidad oculta: interiorizada, libre de narración y provista de una carrera totalmente libre de asociaciones. No he olvidado hasta hoy una intensidad solar increíble del “Valle de México”, un breve texto en prosa, el primero —según me parece— que traduje y publiqué en “*Literatura na Świecie*” (1970, núm. 1): “En mis órbitas vacías dos astros alisan sus plumas rojas”. Esta imagen metafórica produce una sensación física del calor al mediodía, de un calor que enceguece, sustituyendo una visión normal por la de una estrella rapaz, ave. En “Paisaje pasional”: “el pico del ave solar abre el corazón del espacio”. Debajo de esta imagen —otra metáfora del calor— y más bien en su interior, respira

PAZ SACRALIZA EL EROTISMO DÁNDOLE UNA DIMENSIÓN CÓSMICA.

otra imagen-recuerdo: del rito sangriento de sacrificar las víctimas por los aztecas. “Habla / Moja los labios en la piedra que mana inagotable” (“Manantial”).

Paz enciende incansablemente cada vez nuevas fogatas de oxímoros y de imágenes con varias capas. Presenciamos una marcha triunfal de verbos, una condensación de energía masculina; casi todos los versos se gobiernan por un verbo, creando un campo

magnético intenso del verso donde se realizan metamorfosis y por donde fluyen las definiciones llevadas por el verbo “es”.

“Una espiga es todo el

trigo... Un hombre de carne es un hombre de sueño” (“Refranes”). Leyendo sus poemas tardíos siento una cierta saciedad de definiciones por las que sus poemas se petrifican. En el mundo de Paz reina una permeabilidad absoluta de formas existenciales: uno puede ser otro y al mismo tiempo todo puede ser otro todo. Esta libertad de formas y de máscaras, de apariciones y ocultaciones queda regulada y puesta en marcha por el principio de analogía. La conjunción “como” libera la realidad de limitaciones en su percepción, llevándola a otra dimensión de la existencia: “Como el incendio y su voraz plumaje” o “Cuerpos tatuados por sonidos / como el cuerpo de dios constelado de” (“Manantial”).² La analogía permite percibir el mundo como sistema de vasos comunicantes, establece un lazo estrecho entre las contradicciones, construye un puente entre el agua y el fuego, el hombre y el cosmos, el hombre y Dios. A veces la conjunción “como” es sólo sobreentendida y entonces toda distancia y división de las formas existenciales desaparecen; una cabeza puede ser una “cueva que habita un relámpago” y una pareja de amantes desnudos abrazándose puede volverse “un surtidor en el centro de la pieza”, (“Refranes”). Una frase como “Bandadas de cometas que se pierden en mi frente” confirma que Paz aprendió cuidadosamente la lección de prácticas creadoras del autor de *Altazor* y, por otro lado, de los surrealistas franceses fascinados por el México precolombino.

2 N. del T. Los subrayados son de la autora.

La poesía de Paz son resplandores de imágenes, la materia en el estado de desmaterialización, la energía visionaria. Sus poemas, y sobre todo las grandes formas como “Himno entre ruinas”, “Vuelta” o “1930: Vistas fijas” actúan también a través de su peso y su materialidad, con todo su esplendor, con la expansión pictórica de colores, los contornos de la narración y la invasión de detalles. Es un verdadero *horror vacui*, pero controlado por la estrategia poética. Sus poemas titulados “Piedra de sol” o “El cántaro roto” recuerdan una catedral latinoamericana en el estilo churrigueresco. Sin embargo, es solamente la primera capa del barroco de Paz, la exterior: sus “catedrales” se apoyan en un fuerte eje constructivo en forma de un concepto que une la visión cosmogónica con las teorías lingüísticas de Jakobson y de Saussure, según las cuales todo el universo es un sistema de signos para descifrar, y la lengua humana —uno de los dialectos que componen ese sistema—, un texto que traduce de una traducción que es traducción de la traducción, y así cada vez más lejos hacia atrás, sin posibilidad de llegar al original. Paz atribuía mucha importancia a la traducción poética, él mismo también la practicaba, escribía con perspicacia sobre sus problemas. ¿La mística de la traducción?

Viajero-cosmopolita, conocedor de historia y de historia del arte mexicano, filósofo y comparatista de las culturas, trataba a la poesía como el valor supremo, el único *sacrum*, después de perder el *sacrum* religioso. De ahí que la comunión y no la comunicación debiera ser —según Paz— el objetivo del poema. Por eso también inclina su atención hacia los filósofos y las mitologías del Oriente, sobre todo de la India, lo cual encontró su expresión en los poemas de la colección *Ladera este* (1969) y en la magnífica prosa *El mono gramático* (1997), hecha fusión del reportaje de una excursión con un ensayo, con la descripción de los frescos en un templo y de la poesía.³

Lo interesante es que el joven poeta Jorge Luis



Borges —nacido en el último año del siglo XIX— fue en sus inicios literarios, más o menos en 1918-1919, un vanguardista entusiasta y adepto del ultraísmo. Escribió incluso un manifiesto —bastante belicoso— de su fe en las nuevas concepciones reinantes en el arte, donde encontramos las siguientes frases: “Se nos ha querido imponer la obsesión de un eterno y mustio universo, de ramaje agobiado bajo las grises telarañas y larvas de pretéritos símbolos. Y nosotros quisimos descubrir la vida. Queremos ver con ojos nuevos”. Al volver de Europa a Buenos Aires, muy deprisa renunció a “agitar la flor de la novedad” y a los poemas juveniles de carácter ultraísta que nunca más volvió a reimprimir. Sin embargo antes de dejarse conocer como el famoso autor de *Ficciones* y de la colección poética de versos y pequeñas prosas, titulada *El Hacedor* (1960), en el tomo inicial *Fervor de Buenos Aires* (1923), y también en los siguientes *Luna de enfrente* (1969) y en *Cuaderno San Martín* (1929), describió, a veces con una emoción patente, unos lugares concretos en el mapa de la capital, el barrio de Palermo donde vivía, el ambiente de los arrabales, la famosa necrópolis Recoleta, unas callejuelas abandonadas, utilizando una lengua transparente y comprensible, sin acumular detalles eruditos característicos de la etapa media de su obra poética. En el prólogo a la reedición *Fervor de Buenos Aires* hecha en 1969 dio cuenta discretamente del episodio de su juventud rebelde:

“En aquel tiempo, buscaba atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.”. Y el poema “Arrabal” de esta colección termina con una nota fuerte: “Los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires”. Así pues, el sentimiento de pertenencia a Buenos Aires y, sobre todo, a las imágenes de la ciudad en el pasado —con el ambiente inolvidable de algunos barrios, con el brillo de los

³ Publiqué un gran fragmento de *El mono gramático* en *Literatura na Swiecie* (1987, núm. 1).

cuchillos sacados con frecuencia por los famosos bandidos, con las mujeres del submundo, los gauchos, una ciudad concreta y mítica, de una genealogía recordada tantas veces— nunca abandonará al poeta y escritor, considerado como el más cosmopolita después de Huidobro.

Aparte del mencionado episodio juvenil ultraísta durante su estancia en Madrid y justo después de volver a la Argentina, Borges siempre fue un conservador consecuente, admirador y cantor del pasado, lo cual tuvo que influir en sus elecciones estéticas y una poética neoclásica determinada. Cultivó con gusto la forma del soneto, pero también el verso libre y la prosa poética que yo preferiría llamar “breve narración”, pues el autor no intenta poetizar en ella, alcanzando la dimensión poética gracias a la intención y a la construcción interior de la parábola. Por otro lado, la técnica de la enumeración que aplica en los poemas muy a menudo, permite anular la diferencia entre la lengua de la prosa y de la poesía; así sucede por ejemplo en “Abramowicz”, “Los justos” o “El bastón de laca” de la colección *La Cifra* (1981), libro publicado unos años antes de la muerte del autor. Con su gigantesca erudición y su vivir casi exclusivo por la literatura, a lo que fue condenado por la pérdida de la vista, Borges tuvo gran facilidad de rimar dictando sus sonetos primero a la madre —su secretaria personal durante muchos años—, y después a María Kodama, su ex-alumna, compañera de sus viajes ultramarinos, con quien se casó en las postrimerías de su vida. Esforzándome en las traducciones de los poemas que pertenecen a la segunda categoría, envidiaba a Borges por la naturalidad de su dicción, sin ninguna pompa especial que podía haberse colado en la forma tan rigurosa del soneto. Desgraciadamente no logré igualar esa naturalidad admirable en mis traducciones, donde escogí rimas inexactas, asonantes —de acuerdo a la tradición de la poesía de lengua española— con el fin de poner la coraza de la forma al texto y que quedara lo más ligero y ventilado posible.

BORGES SIEMPRE FUE UN CONSERVADOR CONSECUENTE, ADMIRADOR Y CANTOR DEL PASADO, LO CUAL TUVO QUE INFLUIR EN SUS ELECCIONES ESTÉTICAS Y UNA POÉTICA NEOCLÁSICA DETERMINADA.

Tengo hasta hoy una deuda personal que pagar a este poeta. Es más bien una necesidad de reparación por la infidelidad frente a la concepción de Borges de su propio papel como escritor. Tanto en la primera edición polaca de poemas reunidos en *El Hacedor* (1974) como en la segunda (1998) este título fue traducido por

Zofia Chądzyńska —traductora de breves prosas en este volumen— como *Twórcza* (“Creador”). Y resulta que *el hacedor* —sustantivo formado del verbo *hacer*— es alguien que trata su actividad de una manera mucho más modesta, sin usurparse el derecho a “crear” algo nuevo en la literatura. El autor de “El cómplice” lo entendía desde su profunda transformación estética. Si yo tuviera la ocasión de publicar por tercera vez esta colección de poemas, la titularía “Wykonawca” (“El ejecutor”).

Veintiséis años más joven que Borges, es decir, toda una generación, su compatriota admirado por Cortázar y Octavio Paz, Roberto Juarroz —que murió en 1995— “perteneció a la vanguardia de maestros de la nueva sensibilidad entre las nuevas generaciones de poetas latinoamericanos”. Escribí esta frase hace más de trece años en el prólogo de mi primera presentación del poeta en las páginas de “Literatura na Świecie” (1993, núm. 12). ¿Cómo se leerá hoy esta poesía que exige del lector una gran concentración del pensamiento, siendo tan ascética en su expresión? No sabría responder a esta pregunta de una manera concreta, sin embargo, se puede juzgar que la *Poesía vertical* del argentino, laureado con el primer premio en la Bienal Internacional de Poesía en Lieja, Bélgica en 1992, sigue siendo penetrante y viva, aunque seguramente no para esos poetas y artistas de América Latina que apuestan por un compromiso directo con la pluma en los manifiestos y protestas, por ejemplo, contra el golpe militar en Honduras o en otras partes, apoyando con sus versos “la causa justa”. Al lado de esos herederos de la vena de Neruda, que se bañan en el agua caliente de las emociones ideológicas, existen, claro está, y crean muchos autores para quienes —

igual que para Juarroz— lo que cuenta es sobre todo la autonomía del lenguaje poético.⁴

La poesía de Juarroz excluye una experiencia directa, no le interesa tampoco una situación histórica concreta ni las anécdotas. Es indiferente hacia las aspiraciones románticas y hacia las usurpaciones de los adeptos de la fórmula del compromiso social y político. Por otra parte, más bien no le preocupa la necesidad de innovaciones formales ni lo atormenta el deseo de crear un nuevo lenguaje, aunque sin duda aprovecha las experiencias de la vanguardia de los años veinte y treinta del siglo XX, sobre todo la del signo de Vicente Huidobro, haciéndolo

como de paso, para animar el movimiento de las ideas. Y es porque en el centro de la atención del poeta se encuentra sobre todo la vida espiritual del hombre, el husmeo —presente obsesivamente en esta poesía— de los mecanismos de conocer y experimentar las cosas elementales: la vida, el amor, la muerte, Dios, casi siempre escrito con letra pequeña, desde la perspectiva del escepticismo y la añoranza.

En el área de los países de lengua española esta poesía parece un fenómeno totalmente aislado y original. Una de las particularidades de la poesía de Juarroz, tentada visiblemente por la metafísica —se siente en ella la influencia de Rilke— es que no se deja engañar totalmente, quedándose en el límite del agnosticismo y la ausencia de Dios, fértil para el creador de las palabras como lo confiesa el autor. “La poesía vertical” se vuelve un testimonio de la decadencia humana —motivo que se repite a menudo en los poemas de Juarroz— y de su elevación; frente al poder general de la muerte el poeta se siente obligado a repetir sin cesar esta figura de Sísifo. Así pues, el sentido de la empresa de Juarroz, a pesar de toda su sensibilidad en la dimensión lúdica del juego,

presente en la propia naturaleza de la lengua, es en definitiva profundamente ético. La dicción de Juarroz — sus características estructuras verbales, aparentemente impasibles y al mismo tiempo extrañamente frescas— se reconoce en seguida y los medios ascéticos, “pobres”, subrayan el maximalismo de las intenciones

cognoscitivas de esta poesía donde toda la eficiencia combinatoria de la mente intenta siempre de nuevo apresar el misterio.

La pluralidad de voces de América, la otra, poco conocida, no sería una pluralidad si faltara en ella el matiz negro. La negritud, es decir, “murzyńskość” en polaco —viene de Murzyn

(negro), palabra poco afortunada, propuesta en los años setenta por Zbigniew Stolarek, traductor también del famoso poema “Cahier d’un retour au pays natal” del martinicano Aimé Césaire—, tuvo mucho renombre en los años treinta gracias al trabajo de Césaire. Las bases teóricas del movimiento que describía unos círculos cada vez más amplios, fueron creadas por el senegalés Léopold Sédar Senghor. En cambio, los surrealistas como primeros dieron un impulso para el creciente interés por el arte del Continente Negro. Según la traducción de Stolarek “la negritud es simplemente el reconocimiento del hecho de ser negro, aceptación del destino que es nuestro destino, de nuestra historia y nuestra cultura”. Según el poeta cubano Nicolás Guillén es también el orgullo de las propias raíces africanas, surgido del sentimiento de daño y de la complejidad del destino cubano. El poema “Ancestros”, que aparece en mi selección, presenta un testimonio amargo de la conciencia digerida de este destino. Sin embargo, el mejor provecho lo extrae Guillén de la experiencia artística de la negritud en los poemas de los volúmenes *Motivos del son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1930) donde se oye el sonido de los tambores africanos y el ritmo arrebatador de los bailes. Estos poemas habría que tamborearlos, menearlos con las caderas y el vientre, cantarlos. Por eso me limité a la evocación

“LA POESÍA VERTICAL” SE VUELVE UN TESTIMONIO DE LA DECADENCIA HUMANA —MOTIVO QUE SE REPITE A MENUDO EN LOS POEMAS DE JUARROZ— Y DE SU ELEVACIÓN; FRENTE AL PODER GENERAL DE LA MUERTE EL POETA SE SIENTE OBLIGADO A REPETIR SIN CESAR ESTA FIGURA DE SÍSIFO.

⁴ Debido a las dificultades para llegar a un acuerdo con la viuda de Roberto Juarroz, Laura Cerrato, en lo que se refiere a la autorización de todas las traducciones del poeta, en la antología aparecen solamente seis poemas suyos, mientras que la intención era publicar alrededor de cuarenta.

de un solo poema: el canto ritual para matar a una culebra “Sensemayá”. Guillén aprobó con entusiasmo la Revolución cubana; es autor de varios poemas donde Fidel Castro aparece como salvador y garante de los derechos recuperados por los ciudadanos afrocubanos. El poeta lo ensalza en el volumen *Tengo* (1964). Por suerte, es un poeta excelente, profundamente culto que cultiva con éxito la forma clásica del soneto, principalmente amoroso. Me encantó su sentido del humor, visible en diferentes etapas de su obra, pero de forma más completa quizás en el tomo de poemas surrealistas *El Gran Zoo* (1967). Esos poemas son muy divertidos y constituyen un ejercicio perfecto de la imaginación. La consigna “¡Patria o muerte!”, al final del poema “Aviso” donde el director de un parque zoológico da cuenta del estado de posesión de su institución, hace suponer que el poeta abanderado de la Cuba revolucionaria sabe a veces tratar con un guiño de ojo irónico unas consignas absurdas que gobiernan el subconsciente colectivo.

Como contraste, dieciséis años más joven que Guillén, Gastón Baquero, poeta y también periodista brillante, abandonó el “paraíso” cubano ya en el año 1959, dirigiéndose al exilio en España donde en silencio trabajó en varias instituciones públicas relacionadas con la cultura, últimamente en la Radio Exterior de Madrid. Siguió escribiendo poesía y ensayos, publicados sobre todo en la revista *Mundo Hispánico*. En Cuba, desde el momento en que el poeta abandonó la isla, se silenció sintomáticamente su obra. Los críticos españoles, justo unos meses antes de su muerte, descubrieron la singularidad de esta poesía. Lo paradójico fue que después de la llegada de Baquero a España, la mayoría de los intelectuales antifranquistas le dieron la espalda, tratándolo como “gusano reaccionario” y exponiéndolo a un ostracismo en sus círculos. Así pues en mi antología tengo el gusto de hacer justicia al poeta poco conocido —debido a las dramáticas circunstancias históricas—, al mismo tiempo uno de los más destacados en América Latina, cuya obra poética y cuyos ensayos se abren lentamente el camino a los honores póstumos, inclusive —según se oye decir— en su Cuba natal.

La erudición literaria, el conocimiento de la historia, la pintura y la música, impone una dimensión universal a los poemas de Baquero, impregnados de un aura onírica, llena de sentidos ocultos. En esta poética se mantienen

NICANOR PARRA APARECIÓ EN EL TERRENO DE LA POESÍA LATINOAMERICANA CON UNA GRAN ESCOBA PARA BARRER LOS PECADOS CAPITALES DE LA POESÍA Y LA REALIDAD, Y LAS INTENCIONES DE ESTA OPERACIÓN SON DE NATURALEZA CLARAMENTE ÉTICA.



sus más bellos poemas como “Memorial de un testigo”, “Marcel Proust pasea en barco por la bahía de Corinto” y “En la noche, camino de Siberia” un poema visionario asombroso, que pinta de una manera sugestiva la pesadilla del totalitarismo.

En la poesía de Baquero mana también la fuente subterránea de sus relaciones con África. El poeta indirectamente evoca la corriente histórica de la negritud escribiendo pastiches y paráfrasis anónimos o de autores africanos locales, tal vez los griots. En el volumen *Poemas africanos* (1974) aparecen también tres parodias de los textos Léopold Sédar Senghor. Sin embargo, lo que impresiona más es Cuba “misteriosa”, encerrada en la memoria y llevada al largo exilio, Cuba que revive en el poema “Himno y escena del poeta en las calles de la Habana”, con Federico García Lorca en el papel principal. La escena una hechicera negra que lee al poeta español su destino a partir de una concha, escena adepta al culto afrocubano de la *santería*, o las letanías poéticas a los poderosos *orishas* cubanos, fascinan con su magia poética. Por todo ello, Baquero es el gran poeta poco conocido que no tuvo tiempo de convertirse en “el monstruo sagrado” de la poesía de América Latina.

En cambio, el chileno Nicanor Parra merece ciertamente este nombre. Fue gracias a él y su poesía sarcástica, irónica y autoirónica que tuvo tanto éxito el término “antipoesía”. Preguntado en una entrevista por lo que entiende con esta noción, Parra no da una respuesta unívoca. Este matemático y físico finamente educado habla de una rebelión del buen sentido contra el aislamiento frente a la realidad y contra la falsedad de sus imágenes por diferentes poetas “barrosos” de Chile, habla de la necesidad de privarse de ilusiones, de combatir el sentimentalismo. A este catálogo de diagnósticos y de objetivos que se vislumbran en la manera de ponerlos, añadamos el anticlericalismo consecuente de Parra, a veces con matiz blasfemo como en los poemas del tipo de “*Agnus Dei*”. Nicanor Parra apareció en el terreno de la poesía latinoamericana con una gran escoba para barrer los pecados capitales de la poesía

y la realidad, y las intenciones de esta operación son de naturaleza claramente ética. Es alguien del tipo de Tadeusz Różewicz para la poesía de este continente.

Durante la traducción de sus poemas me acompañó todo el tiempo la pregunta relacionada con la lengua del poeta: ¿en qué grado Parra utiliza el lenguaje coloquial y vulgar? La intuición y la lectura de sus poemas de diferentes épocas de su obra apuntan que el poeta intenta guardar el equilibrio entre el estilo “bajo” y “alto”, cuidando mantener “la convención logocéntrica” y la comprensión del mensaje.

Sin embargo, lo más interesante parece ser lo que dijo Parra en la parte siguiente de la entrevista sobre la antipoesía. Resulta que la destrucción del lenguaje poético académico y convencional, definido por él con el criptónimo de “destrucción de la academia”, queda acompañada por la construcción del “discurso periférico”, es decir, por la revalorización del rico folklore chileno del que el poeta se sirve con manojos llenos, acogiendo la tradición del poema estrófico (*copla*), desempolvando también los auténticos textos de los bardos populares, sometiéndolos

a transformaciones discretas, más o menos así como procedía Gastón Baquero con los poemas o canciones de África.

En el terreno de la poesía mexicana contemporánea, entre los herederos de Octavio Paz de generación mayor y más joven, se ven por lo menos unos quince poetas de talento, que buscan un equilibrio oscilatorio entre una actitud de vanguardia y la clásica, las que a veces aparecen mezcladas. Eduardo Lizalde realiza una deconstrucción espectacular del contenido del poema erótico tradicional, sin dejar de cultivar la forma clásica del soneto y del poema rimado. Organiza también expediciones personales en busca de mitos creadores, volviendo obsesivamente de un tomo para otro —siguiendo a William Blake y a Borges— al mito del Tigre, personificación de la muerte, la destrucción y la belleza. En cambio Pacheco —honrado en 2009 con el laurel del Premio Cervantes, es decir, de un

**EDUARDO LIZALDE
REALIZA UNA DECONSTRUCCIÓN
ESPECTACULAR DEL CONTENIDO DEL POEMA
ERÓTICO TRADICIONAL, SIN DEJAR DE
CULTIVAR LA FORMA CLÁSICA DEL SONETO
Y DEL POEMA RIMADO.**

Nobel español— cultivando el modelo de la poesía intelectual, abierta a las inspiraciones de muchas culturas y épocas, desde Grecia antigua, Roma y el Lejano Oriente hasta Kavafis y Herbert —de cuya poesía fue amante, en traducciones al inglés, desde los años setenta—, efectúa juegos posmodernistas con el pasado y con la misma literatura, llegando hasta negarle al autor el derecho a la originalidad creadora. Igual que Cardenal, Pacheco en el ciclo “Antigüedades mexicanas” evoca, diríamos, nuevamente, y recrea a su manera en el poema los episodios más importantes de la historia del México precortesiano y de la época de la Conquista, comentándolos desde el punto de vista de un intérprete actual de esos momentos dramáticos. Pacheco introdujo en la poesía mexicana contemporánea “imitaciones” y “aproximaciones” de los poemas escritos por los poetas mundiales más destacados, así como lo inauguró en la poesía polaca Jaroslaw Marek Rymkiewicz.

“Nos deja indiferentes la palabra ‘catástrofe’ / Reímos de quien presagia males mayores”, dice Pacheco en el poema “Titanic”. Este poeta ve consecuentemente en colores negros el presente y el futuro del mundo, así ve al hombre con su espiritualidad enana y la naturaleza apropiada por su insensatez. La historia le parece una crónica de horrores y destrucciones —que no nos enseñan nada— repetidos a lo largo de los siglos. La poesía tampoco salvará nada ni a nadie. A los poetas les quedan juegos posmodernistas con las convenciones y la necesidad de “poner infinitamente al revés la lengua desgastada (...) y todo eso solamente/ para que en el desierto/brote el agua” (“Job-18,2”). ¿Los poetas-Sísifo de nuestros tiempos?

Quien ciertamente ha digerido la lección del catastrofismo de Pacheco, de la ironía mordaz de Lizalde, pero también la fe indestructible de Paz en la poesía y en la tradición, ha sido José Ángel Leyva, representante de la generación media en el momento actual de poetas mexicanos. Un apologeta fervoroso del arte de la lectura, abogado de la poesía del diálogo. Por una parte, evoca la tradición de vanguardia, siempre viva, a la manera de Huidobro, y por otra, aspira a tratar la poesía como terreno para realizar sus elecciones éticas, con lo cual establece relaciones con la obra de sus antecesores directos. Sin embargo, a diferencia de ellos, no renuncia como poeta a las aspiraciones de reformar el mundo, activando —a través de su fuerte

potencial de energía lingüística— los poderes diligentes del pensamiento poético olvidado por la mayoría de los poetas europeos.

Ambar Past —americana del Norte, “convertida” a la mexicanidad consciente de sí misma “soy orgullosamente mexicana”—, penetra en las lenguas, en la cultura antigua y en la mentalidad contemporánea de los mayas, transformándolas en su lenguaje poético donde el pastiche, los ecos del pensamiento y la imaginación de los indígenas van parejos con la capacidad de descubrimiento. Ella también, poetisa de la rebelión y del desafío lanzado a las costumbres tradicionales del continente, conocidas bajo el nombre de machismo, tiene el coraje de soñar activamente con el mundo mejor, el de la convivencia armoniosa de hombres y mujeres, que se inscribe en el contexto más amplio de la lucha común de los pobres y excluidos del mundo latinoamericano. En este contexto no deben extrañar las entonaciones radicales que se sienten en el poema “Dedicatorias” cuyo ímpetu y estilística parecen deber mucho a la inspiración de la poesía *beat*.

Espero que mi trabajo permita a los lectores y poetas en Polonia descubrir —más vale tarde que nunca— esa otra América que —en contra de la opinión anterior— destapa su rostro del Continente de la Poesía. Esta poesía, en la mayoría de sus realizaciones y en sus búsquedas más ambiciosas, no renuncia a las aspiraciones de discursar en nombre de las élites intelectuales, a la defensa de los valores firmes como la soberanía, la hermandad por encima de las divisiones en países, razas y naciones, a la reivindicación de los derechos de la gente humillada y marginalizada. La palabra “poeta” se escribe a menudo en América Latina con P mayúscula. La tradición de un profundo respeto e importancia atribuida a las palabras del poeta procede directamente de la función del personaje, codificada en el subconsciente colectivo, llamado antaño *tlamantinime* —sabio, poeta, sacerdote—, alguien que tiene algo importante que decir, dotado de máxima autoridad, dirigente espiritual. Los poetas europeos hace tiempo renunciaron a este papel o, en algunos casos, fueron obligados a renunciar. Desde entonces se ocupan de cuidar y desarrollar la autonomía del lenguaje; el lenguaje se ha transformado en su mundo entero.

Los latinoamericanos, esos pueblos viejos-jóvenes, siguen sin poder y sin querer limitarse a ello. ●