

## *Sobre la poesía hispanoamericana actual (Notas para la elaboración de un proceso)*

TEODOSIO FERNÁNDEZ  
Universidad Autónoma de Madrid

Al examinar hace ya algunos años la obra poética del boliviano Pedro Shimose, por entonces cerrada con *Bolero de caballería* (1985), creí escuchar en ella al menos dos voces: la de alguien convencido de que sus versos iban a correr de boca en boca, y de que «la palabra crea, canta, augura», y después la de otro decepcionado con su oficio, que «fue ser nadie junto a las palabras»<sup>1</sup>. No es difícil comprobar que con esa evolución ha tenido que ver el proceso de la poesía hispanoamericana de las últimas décadas. Indudablemente los años sesenta se caracterizaron por el compromiso de los escritores, en su mayoría atentos al proceso revolucionario de Cuba y a las actividades del mismo signo que parecían crecer imparablemente en Latinoamérica. El análisis de la producción reciente en los países del Caribe permite comprobar que las inquietudes se habían extendido incluso en el estado libre asociado al poderoso vecino del norte: encontraron eco sobre todo en Vicente Rodríguez Nietzsche, José Manuel Torres Santiago y otros jóvenes que a partir de 1962 se reunieron en torno a la revista *Guajana* y exigieron un arte comprometido con la identidad nacional y la independencia de Puerto Rico. En la República Dominicana también se impuso una poesía de acusada protesta social, implicada en las difíciles circunstancias políticas del país, agobiado por una guerra civil, por la intervención norteamericana y por la inevitable represión posterior de los movimientos de izquierda<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Pedro Shimose, *Poemas*, Madrid, Playor, 1988, págs. 93 y 200.

<sup>2</sup> Véase «La poesía en lengua castellana en las islas del Caribe», introducción y selección de Teodosio Fernández y Álvaro Salvador, *Hélice*, Revista de poesía, núm. 6, invierno-primavera 1996, págs. 77-179.

El signo de los tiempos se dejó sentir en todas partes: vale la pena recordar que en un ámbito tan estable como Costa Rica fue una referencia inevitable Jorge Debravo, con su atención a la vida cotidiana y su moral poética signada por la solidaridad<sup>3</sup>.

Desde luego, esa orientación general no fue la única, como prueban los enfrentamientos entre los imbuidos de conciencia social y quienes preferían expresar vivencias exclusivamente estéticas y personales, sin que faltasen confluencias y matices de signo muy variado. Incluso entre los partidarios de la poesía comprometida hubo orientaciones diversas, y discrepancias que condicionaron el rumbo seguido a partir de entonces. En el tránsito de *Poemas para un pueblo* (1968) a *Quiero escribir pero me sale espuma* (1972), Shimose daba cuenta de un proceso compartido por otros poetas desde mediados de los sesenta: «Todos los que nerudearon / comenzaron a vallejarse / y antes del gallo que cantó / se fueron con Perse y con Eliot / y murieron en su piscina», denunciaría Pablo Neruda<sup>4</sup>, afectado por cambios determinados en buena medida por las exigencias políticas y culturales de la revolución cubana<sup>5</sup>. Esas exigencias obligaron a preferir algunas opciones entre las ofrecidas hasta fines de los sesenta por los que Mario Benedetti consideró «poetas comunicantes»<sup>6</sup>, entre los cuales estaban tanto los que hacían de la desacralización del poeta y de la poesía una manera de mostrar su frustración y sus inquietudes metafísicas, como quienes decidían afrontar las deficiencias de lo cotidiano desde una lucidez política incompatible con el pesimismo y la amargura. A fines de los sesenta esa diferencia de talante permitía a Roberto Fernández Retamar señalar la distancia que mediaba entre la antipoesía de Nicanor Parra (sarcástica, escéptica, demoledora, paradójicamente limitada por su propia retórica) y las variadas manifestaciones de la poesía conversacional, afirmada en convicciones políticas y religiosas, constructiva, proyectada hacia

<sup>3</sup> Véase Teodosio Fernández, «Actualidad de la poesía costarricense», *Espejo de paciencia*, revista de Literatura y Arte, núm. 2, 1996, págs. 49-54.

<sup>4</sup> *Fin de mundo* (1969), Buenos Aires, Losada, 2a edición, 1970, pág. 97.

<sup>5</sup> Al analizar los once primeros poemarios galardonados con el premio Casa de las Américas, Saúl Yurkievich señaló el «pasaje de los nerudeanos a los vallejeanos» como uno de los rasgos comunes o líneas de fuerza de aquellos años. Véase *Poesía hispanoamericana 1960-1970. Antología a través de un certamen continental* (1972), México, Siglo XXI Editores, 2a edición, 1976, pág. 7.

<sup>6</sup> *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972.

el futuro<sup>7</sup>. Se habían roto las relaciones entre los antipoetas y los poetas revolucionarios.

Frente a la poesía de los años sesenta, caracterizada sobre todo por la militancia política y algunas experiencias neovanguardistas, los últimos tiempos parecen mostrar un proceso hacia la reflexión que ha acogido y acoge manifestaciones muy diferentes, aunque esa variedad no altere la significación general. Ese proceso estaba en marcha a principios de los setenta, cuando aún parecía acentuarse el compromiso, en un clima fomentado por los movimientos revolucionarios que agitaban la vida de los países hispanoamericanos, cortados de raíz en algunos casos por sangrientas dictaduras militares. Incluso puede comprobarse que la acusada inestabilidad que había de mantenerse en Centroamérica durante los años ochenta, con su mayor centro de actividad en Nicaragua, no fue ajena a que los poetas tendiesen a lo testimonial, a la crítica de la historia pasada o reciente, a la expresión de inquietudes políticas y sociales, a la vez que se encontraban en el propio medio (en los nicaragüenses Ernesto Cardenal y Carlos Martínez Rivas, en el salvadoreño Roque Dalton, en el guatemalteco Otto René Castillo) los modelos para la simplificación expresiva que se creía adecuada para abordar las problemas del entorno. Pero ni siquiera allí esa orientación fue la única. En Costa Rica, por ejemplo, aparecería en 1977 el *Manifiesto trascendentalista*, cuyos firmantes, sin ignorar el dolor ni la injusticia, buscaban una revolución de mayor alcance, con un cambio integral del hombre y de la sociedad en el contexto de su evolución hacia la plenitud, en una muestra decidida de confianza en el destino humano. Esas pretensiones justificaron con frecuencia (sobre todo en Laureano Albán, el más destacado del grupo y el más decidido a indagar en las dimensiones ocultas de la historia pasada y presente de Hispanoamérica) el recurso a un lenguaje figurado de densidad variable, a veces de oscura condición oracular. La búsqueda del sentido de ser dio lugar a manifestaciones diversas del espíritu religioso, a la expresión de inquietudes existenciales renovadas.

Si eso ocurría en un territorio reducido como Costa Rica, la situación se complicaba en los países de producción más abundante. Ninguno superó a México, donde la extraordinaria abundancia de poetas<sup>8</sup> pareció resumirse en

---

<sup>7</sup> Véase «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica» (1968), en Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 1ª edición completa, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995, págs. 159-176.

<sup>8</sup> Gabriel Zaid reunió ciento sesenta en *Asamblea de poetas jóvenes de México*, México, Siglo XXI Editores, 1980.

dos orientaciones fundamentales: la de los herederos de Octavio Paz (cuidadosa de los aspectos formales y ambiciosa de trascendencia) y la de los seguidores de Jaime Sabines (sin olvidar a Rosario Castellanos), que prefirieron un lenguaje de orientación coloquial para mostrar o enmascarar el dolor, la frustración y el pesimismo, quizá sentidos por unos y otros. El *infrarrealismo* de Jaime Reyes o Ricardo Castillo (y otros poetas relacionados con la revista *El Ciervo*) se sitúa en esta última línea. En torno a Paz y a *Vuelta* (fundada en 1976) surgieron Manuel Ulacia o Francisco Segovia, decantándose hacia lo que bien podría definirse como una «poética del silencio»<sup>9</sup>, opción profundamente relacionada con la reflexión sobre el discurso literario que se desarrollaba por entonces. Pero el proceso hacia el desencanto, compartido por poetas de todos los puntos de Hispanoamérica, contaba allí con referencias propias, capaces de condicionar el talante de la producción poética nacional. «Piensa en la tempestad para decirte / que un lapso de historia ha terminado», escribió José Emilio Pacheco para concluir sus poemas de la serie «1968»<sup>10</sup>. El motivo era la matanza perpetrada el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas. Pacheco resultó afectado de manera decisiva: preocupado hasta entonces por temas universales abordados desde una óptica individual, inició un acercamiento a la circunstancia cotidiana desde una perspectiva irónica y distante. Eso lo convertiría en otro de los modelos preferidos por los jóvenes, que encontraron en él «una voz que habla desde una marginalidad voluntaria escogida a través de la traducción y de personajes y máscaras que sustituyen al yo lírico»<sup>11</sup>, acosado también por el enfoque narrativo y la reflexión metapoética. Pacheco fue también, probablemente, «uno de los primeros que ha escrito poemas en los que la destrucción de la naturaleza es el motivo central»<sup>12</sup>, una opción ecológica que han desarrollado poetas como Homero Aridjis y Vicente Quirarte.

Sin referencias históricas tan precisas, los poetas venezolanos que publican a partir de los setenta lo hacen en un país en que «los sueños y las luchas

<sup>9</sup> Véase Álvaro Salvador, *Muestra de poesía hispanoamericana actual (34 nombres en 34 años: 1963-1997)*, Granada, Diputación de Granada, 1998, pág. 14.

<sup>10</sup> *No me preguntes cómo pasa el tiempo (poemas, 1964-1968)*, México, Joaquín Mortiz, 1969, pág. 24.

<sup>11</sup> María José Bas Albertos, *La poesía mexicana contemporánea*, Alicante, Generalitat Valenciana / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pág. 135.

<sup>12</sup> Ana Chouciño Fernández, *Radicalizar e interiorizar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pág. 23.

de los sesenta dejan paso a la idea de fracaso, de imposibilidad y desconcierto»<sup>13</sup>. Para los poetas del Perú resultó determinante la sucesión de crisis que se desató allí a partir de 1974, cancelado ya el proyecto reformista y nacionalista que el general Velasco Alvarado había puesto en marcha en 1968<sup>14</sup>. El proceso se acusó aún con mayor justificación en Chile, Uruguay y Argentina, donde la represión violenta de las dictaduras dio lugar a una poesía del exilio (del recuerdo del mundo perdido y también de la experiencia del desterrado) que acrecentó el sentimiento de alienación, de soledad y de fracaso, a la vez que se desvanecían las esperanzas depositadas en la revolución cubana. Este segundo factor no fue ajeno a los acontecimientos vividos dentro de Cuba, aunque allí no se diesen manifestaciones explícitas de disidencia política. Los cambios suelen relacionarse con el final del llamado «quinquenio gris»: en 1976 la fundación del Ministerio de Cultura abría una posibilidad de iniciar la renovación, y la muerte de José Lezama Lima devolvía actualidad a una obra que podía servir como fuente de inspiración y modelo de rigor. Lo cierto es que en los últimos años setenta se dejó sentir una actitud nueva, que encontraría en Reina María Rodríguez y en su poema «Deudas» —«hoy quisiera escribir lo que me falta / no gastar las horas / ni echar palabras al abismo: / bajar a mis profundidades / sola y desnuda...»<sup>15</sup>— su concreción más representativa: se empezaban a ganar para la poesía los espacios de la intimidad personal y la posibilidad de revelar insospechadas facetas de la experiencia cotidiana, lo que suponía asumir las limitaciones del sujeto poético, sus contradicciones, su frustración a veces. Esas contradicciones y esa frustración se acentuarían en la atmósfera social y política que se enrareció en la isla a partir de 1980, año en que miles de cubanos invadieron la embajada del Perú y salieron por el puerto del Mariel hacia Miami. La reacción contra el pasado literario reciente determinaba el desarrollo de propuestas diferentes, y entre ellas se contó la recuperación del trascendentalismo que la revolución había desdeñado.

Lo cierto es que el tono afirmativo de los sesenta había desaparecido en los ochenta, y escritores de diversos países coincidían en señalar la atmósfe-

<sup>13</sup> Javier Lasarte, *40 poetas se balancean. Poesía venezolana (1967-1990). Antología*, Caracas, Fundarte, 1991, pág. 7.

<sup>14</sup> Véase Julio Ortega, «Biografía de los sesenta: la poesía en el Perú», en VV.AA., *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid, Visor, 1994, págs. 239-248.

<sup>15</sup> Reina María Rodríguez, *Cuando una mujer no duerme*, La Habana, Ediciones Unión, 1980, pág. 46.

ra de los nuevos tiempos. En Costa Rica pudo hablarse de una generación dispersa, sin referencias aglutinantes, cuando de la euforia se había pasado a la ironía y el desencanto, y «de la revolución a la crisis y al neoliberalismo sin adjetivos»<sup>16</sup>. Progresivamente la poesía pareció centrarse en los territorios de la ciudad y de la vida cotidiana para mostrar de manera especialmente directa (como hicieron los dominicanos llamados *poetas de la crisis*) la pérdida de los ideales del pasado, y con frecuencia creciente se decidió a aprovechar la música popular (del rock al bolero) como una consecuencia de la cultura de masas que ha sido el signo de la época. Ese aprovechamiento ha sido frecuente en todo el ámbito latinoamericano, y conviene advertir que la atención *juvenilista* a la música moderna ha sido mucho menor que la dedicada al bolero, al tango y otras músicas «de siempre», aptas para expresar el sentimiento de derrota que sucedió a los sueños revolucionarios, para ilustrar el viaje desde los ideales colectivos hacia el intimismo del amor y la nostalgia, hacia la plasmación de una atmósfera existencial dominada por el sentimiento de la fugacidad y de lo absurdo. En cualquier caso, la música popular no fue la única opción para contextualizar la creación poética: en *Sonetos a Gelsomina* (1991) puede verse el aprovechamiento del cine conseguido por el cubano Raúl Hernández Novás, y los poemas incluidos por su compatriota José Pérez Olivares en *Examen del guerrero* (1992) son buen ejemplo de un discurso poético «trascendentalista» determinado decisivamente por la pintura. En Cuba esas aperturas resultaban más significativas al coincidir con la atenuación de las proclamas revolucionarias, que poetas más jóvenes sustituirían decididamente por la revisión de los logros y fracasos del régimen castrista. Las preocupaciones éticas se concentraron ahora tanto en la constatación de las limitaciones humanas como en distintas formas de crítica y autocrítica que significaban de hecho una toma de posición ante el proceso vivido por el país. En los poemas de Ramón Fernández Larrea y Emilio García Montiel pueden encontrarse notables testimonios de un tiempo difícil, que prefiere la incertidumbre, el desamparo y de soledad a los gritos de guerra.

El clima existencial ha sido determinado también por las condiciones de la vida urbana, propicias a la alienación y al pesimismo. No es extraño que la ciudad de México haya tenido una presencia notable en *Calle nuestra*

---

<sup>16</sup> María Lourdes Cortés y Carlos Cortés, «Poetas costarricenses. De la rebeldía al desencanto», *El Urogallo*, julio de 1996, Costa Rica («Los hombres, las letras y las artes»), págs. 31-35 (31).

(1979), de Vicente Quirarte, y en otras muchas muestras de la producción mexicana. Con ese ámbito deben relacionarse las abundantes referencias al cine y a la música que muestran la presencia de la «cultura de masas», cultura que ya había producido un impacto profundo en la literatura de los años sesenta, y que la televisión acentuaría progresivamente hasta hoy. Pero entre los aspectos de la poesía hispanoamericana reciente que más se ha insistido en señalar, está la inusitada atención hacia el lenguaje y la literatura que han mostrado los poetas desde que olvidaron la función cívica para refugiarse en un destino limitado al ámbito de la palabra. Con ello tienen que ver experiencias vanguardistas como las citadas y otras que podrían recordarse (las de los mexicanos David Huerta, Coral Bracho, Gerardo Déniz o Alberto Blanco, por ejemplo), pero cabe resaltar que con frecuencia la escritura del poema es una reescritura de otro, o al menos un diálogo con las figuras consagradas de la literatura universal e hispanoamericana: Ezra Pound, Edgar Lee Masters y otros poetas norteamericanos resultaron decisivos, pero también Neruda, Borges, Lezama Lima, Parra o Paz. No hay que olvidar a los clásicos castellanos: en los poemas de Quirarte pueden encontrarse diversas reelaboraciones de otros renacentistas y barrocos, y en los de Fabio Morábito quizá también la intención de crear una tradición en la que insertarse. La tendencia alcanza sus verdaderas dimensiones si se tiene en cuenta que ha llevado a establecer relaciones con el pasado de cada país, lo que sin duda refuerza poderosamente las tradiciones nacionales: es significativa la conversación que en Costa Rica se ha establecido con Isaac Felipe Azofeifa o Eunice Odio, o la que las poetas puertorriqueñas entablaron con Julia de Burgos, o la de los escritores dominicanos con esos «paradigmas de un nuevo discurso minimalista, modernizante»<sup>17</sup> en que se convirtieron Franklin Mieses Burgos y René del Risco Bermúdez, o la de colombianos como Juan Gustavo Cobo Borda y William Ospina con Aurelio Arturo. Aunque Elvio Gandolfo, Jorge Fondenbrider, Daniel Samoilovich o Jorge Ricardo Aulicino recurrieran al “minimalismo” norteamericano para refundar el proceso poético de Argentina, no consiguieron evitar la dependencia de una tradición propia: los nuevos poetas escriben contra Borges —y contra Lugones y otros representantes de la literatura argentina oficial— y a la vez contra la expresión neobarroca de sus compatriotas del

---

<sup>17</sup> Véase Alexis Gómez Rosa, «El fondo y la forma de la sabrosa y dulce lengua (Antología de la poesía dominicana 1975-1995)», *Zurgai*, diciembre 1995, págs. 12-101 (26).

80, que también habían escrito contra Borges<sup>18</sup>. Si antes se había buscado la complicidad de Severo Sarduy y su interpretación de Lezama Lima —y de Lacan, Deleuze o Derrida—, los jóvenes como Martín Prieto o Daniel García Helder no sólo encontraron la tradición de William Carlos Williams y otros poetas norteamericanos, sino también la de Alberto Girri, que los tradujo, difundió y aprovechó para su propia creación, y la de otros compatriotas como Raúl González Tuñón, Luis L. Ortiz, Leónidas Lamborghini, Joaquín Gianuzzi, Juana Bignozzi y el propio David Samoilovich, que desde mediados de 1986 utilizó su *Diario de Poesía* precisamente para la difusión de la poética objetivista<sup>19</sup>: la que concibe el texto no como «superficie», sino como «un registro del interés hacia la superficie de los objetos y del paisaje»<sup>20</sup>. En consecuencia, también esas manifestaciones de la nueva poesía se han gestado en diálogo con la tradición literaria o frente a ella, preocupadas por afirmarse en otros textos, ajenas a las pretendidas rupturas que la vanguardia había ostentado en el pasado.

Ese diálogo de los textos también permite a veces extraer conclusiones sobre el profundo impacto que los procesos políticos han tenido en la poesía de los últimos tiempos, y quizá ningún ejemplo es mejor que las respuestas suscitadas por el poema «El otro (Enero 1, 1959)», de Roberto Fernández Retamar: «Nosotros, los sobrevivientes, / ¿a quiénes debemos la sobrevida? / ¿Quién se murió por mí en la ergástula, / quién recibió la bala mía, / la para mí, en su corazón?»<sup>21</sup>. Años más tarde Hernández Novás aún preguntaría «qué has hecho hoy para merecer la muerte del hermano / desconocido, el dolor del torturado, el sacrificio del padre oscuro que murió por ti»<sup>22</sup>. La acti-

---

<sup>18</sup> El neobarroco puede entenderse no sólo como una poética con sus procedimientos propios, sino como manifestación cultural de una época que se distancia de las certezas del pasado poniendo su énfasis en el lenguaje. Su irrupción se consolidó en Argentina hacia 1983, coincidiendo con el regreso a la democracia y «poco antes de la difusión de los conceptos de “crisis de los paradigmas”, “muerte de las ideologías” y “posmodernidad”». Véase Daniel Freidemberg, «Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, julio-septiembre de 1993, págs. 137-160 (138).

<sup>19</sup> Edgardo Dobry, «Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo», *Cuadernos Hispanoamericanos* (Dossier: «Aspectos de la poesía hispanoamericana»), 588, junio 1999, págs. 45-57.

<sup>20</sup> Freidemberg, art. cit., pág. 157.

<sup>21</sup> *A quien pueda interesar (poesía, 1958-1970)*, México, Siglo XXI Editores, 1970, pág. 15.

<sup>22</sup> Raúl Hernández Novás, *Embajador en el horizonte*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, pág. 33.



tud de Fernández Larrea ofrece un profundo contraste: «Nosotros los sobrevivientes / a nadie debemos la sobrevida / todo rencor estuvo en su lugar / estar en Cuba a las dos de la tarde / es un acto de fe»<sup>23</sup>. Y aún puede recordarse a Norge Espinosa, que en su «Poema de situación» declaraba no necesitar la muerte ni la gloria de los mártires<sup>24</sup>. Desde luego, las relaciones intertextuales tienden a ser menos evidentes que la señalada, pero no menos significativas. No hay que olvidar que son numerosos los poetas que han tenido acceso a las orientaciones recientes de la crítica literaria, como la poesía neobarroca de Argentina y de otros países permite comprobar. Incluso podría hablarse de una orientación compartida, que encontró representantes de nacionalidades distintas: cubanos como Severo Sarduy y José Kozler, argentinos como Arturo Carrera y Néstor Perlongher, uruguayos como Roberto Echavarrén y Eduardo Milán, permiten comprobarlo, y quizá también otros como el chileno Diego Maquieira o los mexicanos David Huerta y Coral Bracho. Ellos acentuaron la presencia de lo paródico y de la carnavalización, de lo neobarroco (de lo *neobarroso* en el ámbito rioplatense, según Perlongher<sup>25</sup>) que trataba de asumir su lado *kitsch*, o de convertirse en un trabajo de montaje y deconstrucción<sup>26</sup> que reafirmaba su excentricidad frente al canon, a la vez que establecía sus propios modelos: compartidos como Lezama Lima, limitados al ámbito de su país como el argentino Osvaldo Lamborghini. Esas pretensiones pueden adquirir unas características específicamente nacionales, como en el caso de Chile, donde a partir de la antipoesía de Nicanor Parra y de otras referencias nacionales se tendió, desde los años sesenta, «a un hermetismo neovanguardista que el experimentalismo o la censura impulsarán hasta sus límites»<sup>27</sup>, a pesar de que esa factura parecía ajena al compromiso político que sus autores manifestaron antes y después del golpe de 1973. Desde esa fecha se volvió necesario el testimonio de la represión y

---

<sup>23</sup> Véase «Generación», *Un grupo avanza silencioso. Antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972*, selección de Gaspar Aguilera Díaz, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, tomo I, pág. 29.

<sup>24</sup> *Hélice*, número citado, pág. 179.

<sup>25</sup> Véase *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, selección y notas de Roberto Echavarrén, José Kozler y Jacobo Sefamí, prólogos de Roberto Echavarrén y Néstor Perlongher, epílogo de Tamara Kamenzain, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, págs. 25-30.

<sup>26</sup> Edgardo Dobry, art. cit., págs. 50-52.

<sup>27</sup> Selena Millares, «Poesía chilena contemporánea: la caída de Ícaro», *Susana y los viejos*, 1-2, 1997, págs. 237-254 (246).

del exilio, y quizá una forma de la nostalgia fue el diálogo con la excepcional tradición poética del país (la de Mistral, Huidobro, Neruda y Parra, para recordar apenas los nombres más representativos) y también con otras tradiciones más o menos próximas.

La obsesión por el diálogo con otros autores es sin duda una de las manifestaciones del culturalismo poético actual. En esta orientación se inscriben la recreación de personajes-máscara, cuyo efecto es la desmitificación de la figura tradicional del poeta cuando nada nuevo parece quedar por decir, y el empeño «en componer una mirada con restos o fragmentos, y con titubeos, silencios y cambios de tonos, una voz», según señaló Freidemberg<sup>28</sup> para la poesía argentina en la frontera de los 70 y los 80, y que puede aplicarse a otros países. Por otra parte, el proceso de la poesía hispanoamericana descubrirá poco a poco matices nuevos. De nada servirá insistir en la pérdida de ideales que los más jóvenes quizá nunca tuvieron, porque habían desaparecido antes de que ellos alcanzasen la mayoría de edad. Conviene tener en cuenta ya lo que el peruano Eduardo Chirinos, afecto a las referencias mitológicas e intertextuales (si es que hay diferencia entre ellas), señalaba al comentar la desconfianza y el temor con que los críticos se habían referido a la heterogeneidad irreductible de su generación (la de José Antonio Mazzotti, Rossella di Paolo, Domingo de Ramos y Jorge Frisancho), tildada de «retro» y evasiva: «No sabían (no podían saber) que el descentramiento social del país estaba denunciado implícita y furiosamente en el descentramiento del sujeto de la escritura poética, quien ya no podía reconocerse en la figura de un autor único y reconocible, sino en la de varios que (para hacer más complicado el asunto) utilizaban diversos tipos de tradiciones, experiencias y lenguajes que no temían convivir a pesar de hallarse muchas veces en entredicho»<sup>29</sup>. Esa tendencia no ha hecho sino radicalizarse en los últimos años, acentuando la tendencia a recurrir a heterónimos e incluso a la anonimía, y también a la dispersión del referente e incluso del sentido. Probablemente hoy ya no tiene validez la oposición entre alta cultura y cultura de masas, cuando esta última se encuentra ya plenamente incorporada a la literatura, cuando la utilización de registros coloquiales resulta tan literaria y estetizante como cualquiera otra. Al respecto conviene recordar la «Declaración de Rotterdam» en la que

---

<sup>28</sup> Art. cit., pág. 142.

<sup>29</sup> Véase Eduardo Chirinos, «Veinte años de poesía peruana», *Cuadernos Hispanoamericanos* (Dossier: «Aspectos de la poesía hispanoamericana»), 588, junio 1999, págs. 31-35 (33).

algunos «poetas marxistas, neomarxistas, grouchomarxistas, chilenos reciclados, náufragos reunidos, hijos de Violeta y John Lennon, Huidobro y Liv Ullman», decretaron en agosto de 1981 «válidas, legítimas y necesarias todas las tendencias y escuelas artísticas, incluso aquéllas, surrealistas y románticas, clásicas y antipoéticas, realsocialistas y manieristas, chuchunquianas y cosmopolitas, neomahlerianas y retronerudianas, quilapayúnicas e intilimánicas, ociosas y comprometidas, vodka y coca-cola, de horno, fritas, pasadas y con pebre»<sup>30</sup>.

Para concluir, cabe recordar la presencia abundante de las poetas, una realidad que no se debe ignorar aunque pueda discutirse que determine para esta época unas características especiales, condicionadas por el sexo de los escritores. La condición femenina, por otra parte, invita a prescindir incluso de las autoras más relevantes a la hora de analizar el proceso de la poesía hispanoamericana reciente, relegándolas a ese gineceo con que se puede cerrar cualquier reflexión sobre la literatura actual. A la vez que incurro en lo que señalo, aprovecho la ocasión para recordar que entre los trascendentalistas costarricenses estuvo la voz notable de Julieta Dobles, y para resaltar el papel cumplido por Reina María Rodríguez en la evolución de la poesía cubana. Con el interés adicional que les presta su presencia dominante, las escritoras que reclamaron atención para una literatura específicamente suya a través de las revistas *Zona: carga y descarga* (1972-1975) y *Penélope o el otro mundo* (1972-1973), supusieron una contribución decisiva al desarrollo de una orientación estética pluralista en Puerto Rico<sup>31</sup>. Parece innecesario advertir que también los varones contribuyeron a que la poesía amorosa se liberase de las barreras del conservadurismo y del pudor, a que se haya enriquecido de erotismo y a la vez de pretensiones de trascenderlo con significaciones diversas, a menudo sujetas también al proceso desde el optimismo al desencanto que ha caracterizado a las últimas décadas. Pero la conquista de esos territorios se ha hecho notar sobre todo en los ámbitos menos conocidos, y en consecuencia más sujetos a la represión en el pasado: los de la homosexualidad y los de la mujer. Podrían recordarse libros en que el lesbianismo hace acto de presencia, pero apenas constituyen una faceta más en la vindicación de la

<sup>30</sup> Citado por Soledad Bianchi, *Poesía chilena (miradas, enfoques, apuntes)*, Santiago, Ediciones Documenta / Casoc, 1990, pág. 125.

<sup>31</sup> Véase Áurea María Sotomayor Miletta, *De lengua, razón y cuerpo. Nueve poetas contemporáneas puertorriqueñas* (antología y ensayo crítico), San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987.

condición femenina que las escritoras hispanoamericanas han puesto en marcha. Entre las más destacadas se cuenta la costarricense Ana Istarú, en cuyos versos la exaltación vitalista del deseo y del cuerpo femenino se ha conjugado con la presencia de la muerte y otros destinos amargos, con la simpatía militante hacia la causa de los sandinistas en Nicaragua, con la condena del imperialismo y de sus agresiones contra la libertad de Hispanoamérica, y también con la ternura al acercarse a la «patria íntima», uno de los temas preferidos por los poetas costarricenses de los últimos tiempos<sup>32</sup>. Su caso es el de muchas: esa poesía ha estado a veces próxima al activismo político, como demuestran la puertorriqueña Ángela María Dávila o la nicaragüense Gioconda Belli, y no debe olvidarse que la lucha por la liberación de la mujer ha sido una forma de compromiso, que con frecuencia ha llevado a adoptar actitudes y lenguajes especialmente agresivos. Por otra parte, si su conquista de la sexualidad y del erotismo ha enriquecido la evolución general hacia el intimismo, al revisar la tradición literaria para transgredir el discurso patriarcal y canónico dominante (las mexicanas Elva Macías y Carmen Boullosa han realizado interesantes ejercicios en este sentido), las escritoras también han contribuido notablemente a acentuar la condición intertextual de la nueva poesía.

---

<sup>32</sup> Véase Selena Millares, *La maldición de Scheherazade. Actualidad de las letras centroamericanas 1980-1995*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, págs. 55-64.