

2012

La revelación poética: Análisis del concepto paciano en la poesía del siglo XX

Jeriel Melgares
Bowling Green State University

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Melgares, Jeriel (2012) "La revelación poética: Análisis del concepto paciano en la poesía del siglo XX," *La BloGoteca de Babel*: Número 3 , Article 13.

Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol3/iss1/13>

This Dossier is brought to you for free and open access by the Journals at ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

LA REVELACIÓN POÉTICA

La revelación poética

Análisis del concepto paciano en la poesía del siglo XX

Jeriel Melgares

SPAN 6800 Poesía Latinoamericana (Primavera 2011)

Dr. Francisco Cabanillas

“La experiencia poética es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original.”

INTRODUCCIÓN

Octavio Paz, poeta, ensayista, escritor y diplomático, nació en la Ciudad de México el 31 de marzo de 1914. Hijo de una española y un abogado mexicano con sangre indígena, desde joven se sintió como un “crisol de culturas” (escribirte, 2006). Siendo nieto del escritor Ireneo Paz, se encuentra influenciado desde temprana edad a tener un interés particular en la literatura, el cual manifestó precozmente. Una vez cruzados sus estudios universitarios, se dedicó a la literatura y funda en 1931 la revista *Barandal* y dos años después publica su primer poemario: *Luna silvestre*. Con este poemario da comienzo a la primera fase de su obra en la cual “pretendía penetrar, a través de la palabra, en un ámbito de energías esenciales que lo llevó a cierta impersonalidad” (biografías y vidas, 2004). Así como César Vallejo y Pablo Neruda, Paz fue altamente influenciado por la guerra civil española. En 1936 se trasladó a España para combatir en el bando republicano en la guerra civil y se unió a la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Después de esto viajó por París, donde conoció a varios surrealistas que causaron tremenda impresión en su obra.

Al regresar a México inició una “intensa actividad cultural” y funda las revistas *Taller* (1939) y *El Hijo Pródigo* (1943), al mismo tiempo que continúa su creación poética, dando inicio a la segunda fase de su obra en la cual “entroncó con la tradición surrealista, antes de encontrar un nuevo impulso en el contacto

con lo oriental” (biografías y vidas, 2004). Fue dentro de esta segunda fase que escribe poemarios como *¿Águila o sol?* (1951), *A la orilla del mundo* (1942) y *La estación violenta* (1958), asimismo obras en prosa como *El laberinto de la soledad* (1950) y *El arco y la lira* (1956). El impulso que encontró en lo oriental fue fruto de su traslado a la India como embajador entre 1962 y 1968, tiempo cuando experimentó con la relación entre palabra e imagen. En su tercera fase, Paz le “dio prioridad a la alianza entre erotismo y conocimiento” (biografías y vidas, 2004). Fue durante esta fase cuando escribió libros como *Hijos del aire* (1981), *Tiempo nublado* (1983), *Hombres de su siglo* (1984) y *Árbol de adentro* (1987). A lo largo de su carrera, Paz recibió muchos premios dos de los más importantes incluyen el Premio Cervantes, que recibió en 1981, y el Premio Nobel de Literatura, que recibió en 1990, ocho años antes de su muerte.

Como es claro por su trayectoria lírica y literaria, Octavio Paz se caracterizó por reflexionar constantemente acerca de la poesía y la condición humana. Estas reflexiones son particularmente iluminadoras en su obra en prosa titulada *El arco y la lira*. El libro se divide en dos partes en las cuales Paz reflexiona sobre la pregunta, ¿qué es la poesía? En la primera parte del libro, Paz “examina la naturaleza del poema y hace un análisis de sus componentes: lenguaje, ritmo e imagen” (escribirte, 2006). Esto lo lleva a encontrarse con otro enigma, ¿qué es la creación poética? Esta problemática es abordada en la segunda parte del libro en la cual Paz “examina las diferencias y semejanzas entre la experiencia poética y la religiosa, dedica un capítulo al espinoso problema de la ‘inspiración’ y concluye afirmando que la experiencia poética es irreductible a cualquiera otra” (escribirte, 2006). Esta experiencia poética se logra únicamente a través del poema, el cual revela nuestro ser originario. Según la poética paciana, “la experiencia poética es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original” (1967, p. 137). El acto poético por lo tanto no descubre algo que es externo al ser, sino algo que está en el ser mismo. Por esto es que Paz concluye que el acto poético “es el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser... por lo tanto, el poeta crea al ser” (1967, p. 154). Pero entonces, ¿cómo se encuentra el ser originario? Según Paz, “sentimos la orfandad antes de tener conciencia de nuestra filiación” (1967, p. 145). Es esta orfandad o soledad en la nada que revela el ser originario, solitario del que Paz habla. Refiriéndose al comentario que Baudelaire hizo sobre la revelación en el aburrimiento Paz comenta que la soledad en compañía puede ser propicia a esta clase de revelaciones [de la nada]. Al estar separado de esta multitud su conciencia se abre y le

muestra un abismo [la nada]. La revelación de la nadería del hombre se transforma en revelación de su ser (1967, p. 151). Consecuentemente, el hombre en esa soledad original encuentra su ser.

El siglo XX fue un siglo que produjo una poesía latinoamericana evolutiva en la cual la libertad y la originalidad se desbordan hasta lo irracional. El siglo comienza con la última etapa del modernismo introducido por Rubén Darío por medio del nuevo estilo influenciado por la poesía francesa. A partir de ahí, surgieron múltiples poetas que evolucionaron en reacción al modernismo, pasando por movimientos como el posmodernismo, el surrealismo la vanguardia y la posvanguardia. Cinco de estos célebres poetas son Alfonsina Storni (1892-1938), Luis Palés Matos (1898-1959), César Vallejo (1892-1938), Pablo Neruda (1904-1973) y Nicanor Parra (1914). Es a través de la poética paciana que pretendo utilizar el concepto de revelación poética para analizar críticamente varios poemas escritos por los anteriormente mencionados poetas. El presente ensayo demostrará que dicho concepto es evidente tanto en la poesía de Storni como de Vallejo, pero se transforma en la poesía de Palés Matos, Neruda y Parra.

Alfonsina Storni

Originaria de Capriasca, Suiza, región de habla italiana, pero criada en Argentina, es considerada una de las más importantes poetisas latinoamericanas del siglo XX. Antes de ser poetisa, decidió ser maestra, carrera que ejerció a la misma vez que comenzó a escribir poemas. En 1916 comenzó a frecuentar círculos literarios y dictó conferencias en Buenos Aires y Montevideo. Al mismo tiempo, compartió la vida artística y cultural del grupo Anaconda con Horacio Quiroga y Enrique Amorín y obtuvo varios premios literarios. En los años 1930 y 1934 viajó a Europa, donde conoció a eminencias como Federico García Lorca y Ramón Gómez de la Serna. Estas experiencias influenciaron su obra sumándole una expresión libre y sin prejuicios. En 1938 participó en el homenaje que la Universidad de Montevideo le dio a Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y ella misma. Ese mismo año se suicidó en el Mar de Plata, a causa de la impotencia y el dolor que le producía en cáncer que tenía.

Su poesía se caracteriza por habitar entre dos esferas: el modernismo y la vanguardia. La primera etapa de su obra lírica se caracterizó por la influencia de los románticos y modernos, y fue cuando escribió

poemarios tales como *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918) y *Ocre* (1920). Su segunda etapa se caracterizó por una visión oscura, irónica y angustiosa, y fue cuando escribió poemarios tales como *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938). A inicios del siglo XX, la voz femenina crece en la literatura presentando a la mujer, no solamente como cuidadora sino que también como individuo pensante. Es en este contexto, como menciona Cayetano Daneri (1956), que “Alfonsina debe buscar un ajuste, reacomodar la voz y colocarla en una perspectiva del discurso. Entre esos movimientos reflexiona críticamente y se autorreflexiona como en una subjetividad escindida, es una manera de aparecer y encubrirse, de proyectar la imagen infractora y mediatizarla”. En *Ocre*, se encuentran poemas que revelan la tristeza, soledad y dolor que agobiaban a la poetisa al nunca casarse, tener un hijo bastardo y luchar contra el cáncer. A continuación se analizará el poema “Versos a la tristeza de Buenos Aires” que se encuentra dicho poemario, utilizando el concepto de revelación poética propuesto por Octavio Paz para comprobar que dicho concepto paciano es evidente en la poesía storniana donde se revela la romántica soledad fundacional del hombre.

“Versos a la tristeza de Buenos Aires” es un poema donde Storni se proyecta subjetivamente y presenta tristemente una descripción de la ciudad de Buenos Aires asediada por el cemento gris, fachadas oscuras, y ángulos rectos y monótonos. En la primera estrofa se describe esta triste ciudad desde un punto de vista muy personal. Las calles son agrisadas e iguales. No existe diversidad, y por lo tanto no existe la emoción que traen consigo las diferencias entre las personas y las cosas. Se ve un anhelo por lo rural, por lo natural al apenas asomarse el cielo. Pero este asomo no fue suficiente como para mantener los sueños del yo poético, los cuales terminan por apagarse. En la segunda estrofa se ve claramente que la monotonía de la ciudad llega hasta su alma y le insta al lector que no llame más al yo poético, cuyo nombre es Alfonsina, ya que no responda a nada.

Tristes calles derechas, agrisadas e iguales
por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo,
sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo
me apagaron los tibios sueños primaverales.

Cuánto vagué por ellas, distraída, empapada
en el vaho grisáceo, lento, que las decora.
De su monotonía mi alma padece ahora.
—¡Alfonsina! — No llames, ya no respondo a nada. (líneas 1-8)

En el poema, Storni presenta una Buenos Aires que incita a la muerte. Habiendo crecido en una zona rural y campestre, Storni describe la ciudad utilizando elementos rurales, como “que entre tus calles rectas, untadas de su río apagado” (línea 12) y al mismo tiempo se ve agredida en la ciudad por ese mismo sentimiento bucólico con el que creció. Pero es en esta ciudad donde Storni disfruta de la vida (o la muerte), ya que ella misma es triste; ella misma es solitaria; ella misma es monótona.

Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero
viendo en días de otoño tu cielo prisionero,
no me será sorpresa la lápida pesada.

Que entre tus calles rectas, untadas de su río
apagado, brumoso, desolante y sombrío,
cuando vagué por ellas, y estaba yo enterrada. (líneas 9-14)

Paz menciona que “[la poesía] es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo” (Paz 137). Este poema nos revela el ser de Storni que ella misma hace en su poesía y que proyecta en la ciudad donde ella misma se ve sola, desnuda y en una búsqueda interior se encuentra a ella misma. Como en el

pensamiento de Paz, este poema apunta hacia la “otra orilla” –ese otro mundo, otra Buenos Aires, creada por Storni misma, a quien vemos palpablemente en su última línea, “Cuando vagué por [las calles], ya estaba yo enterrada”. Desde antes de entrar en Buenos Aires, Storni ya estaba enterrada en su tristeza y en su soledad y se veía a ella misma en estado mórbido. Al crear poesía y hablar de Buenos Aires, Storni simplemente nos revela su condición de ser: una mujer sola, triste que anhela la muerte.

LUIS PALÉS MATOS

Alto exponente de la poesía negrista antillana, es considerado por muchos el poeta más importante de Puerto Rico. Era imposible para Palés Matos no crear poesía al crecer dentro de una familia llena de poetas reconocidos en su país natal. Desde la temprana edad de 13 años, Palés Matos comienza a escribir sus primeros poemas y publica su primera colección titulada *Azaleas*. A lo largo de su evolutiva trayectoria poética, Palés Matos se caracteriza por experimentar con influencias modernistas — especialmente en sus primeros poemas— hasta mostrar una expresión vanguardista y antipoética. Desde su colaboración con José de Diego Padró en la creación del “diepalismo”, notamos la importancia de la musicalidad del lenguaje para Palés Matos, especialmente por medio de la onomatopeya y la jitanjáfora, o la invención de palabras. Pero su creación de nuevos movimientos poéticos no se queda con el diepalismo. La publicación de su poema “Pueblo negro” marca el comienzo de la poesía afro-antillana o negrista de la cual él es considerado el fundador. Este movimiento es una mezcla de ritmos, folklore y palabras de las culturas africanas y afro-caribeñas en el verso castellano de Puerto Rico. En su poesía negrista, Palés Matos se enfoca en una denuncia social de los problemas de los negros, celebra lo negro, incorpora al negro dentro de la identidad antillana que se separa de la ilusión de un linaje puro que proviene de la madre patria y presenta a un héroe negro lleno de vitalidad y erotismo. Esto lo vemos en las palabras del escritor mismo: “yo no he hablado de una poesía negra ni blanca ni mulata; yo solo he hablado de una poesía antillana que exprese nuestra realidad de pueblo en el sentido cultural de este vocablo” (1993, p. 24).

La poesía de Pales Matos revela un juego rítmico con sus palabras onomatopéyicas y jitanjáforas, una musicalidad asonante, una noción ficticia/irreal de lo negro, una colectividad antillana en la cual incluye

al negro, y un enfoque en el disfrute de la textura poética. Esta revelación en la poesía palesiana es distinta a la revelación poética de Octavio Paz, la cual es un regreso al ser originario. A continuación se analizarán dos poemas: “Danza negra” y “Pueblo negro”, utilizando el concepto de revelación poética propuesto por Octavio Paz para comprobar que dicho concepto paciano se convierte en una revelación etnográfica y antropológica de lo negro, de la colectividad antillana y de un África ancestral irreal que se presenta como una ilusión.

“Danza negra” es uno de los poemas que se encuentran en la parte del Tronco del *Tuntún de pasa y grifería* (1967). Estos poemas se caracterizan primordialmente por expresar lo ancestral, las esencias étnicas y lo africano por medio de las danzas, ritos y temperamentos. Según la poética paciana, “la experiencia poética es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original” (1967, p. 137). En el caso de este poema, la experiencia poética no es un salto a nuestra naturaleza original —que siguiendo la poética de Paz, es una vuelta al ser que emerge de la nada— más bien, es un regresar a la negritud africana de donde proviene la negritud antillana. Por lo tanto, la revelación poética de Paz se convierte en una revelación etnográfica y antropológica y colectiva de Palés Matos. El título se refiere a la danza al son de tambores y otros instrumentos hechos de bambú y calabó (madera africana). Por lo tanto, desde ya vemos el afán del poema de revelarnos la etnografía y la antropología —el provenir y la condición original— del negro. Esto se ve claramente en su primera estrofa.

Calabó y bambú.

Bambú y calabó.

El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.

La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.

Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.

Es la danza negra de Fernando Poo.

El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.

El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.

Calabó y bambú.

Bambú y calabó. (líneas 1-10)

El poema comienza con las palabras “calabó” y “bambú”. Ambas son tipos de madera utilizadas en instrumentos musicales, especialmente tambores que son clave en la música africana y en las danzas africanas. En las siguientes líneas, el poema nos dirige a África misma, de donde proviene el negro. Primeramente, menciona al “gran cocoroco” y a la “gran cocoroca” que son jefes máximos de tribus africanas. En este caso el adjetivo gran no tiene valor poético, si no que más bien es parte del trato que se le da a estos jefes. Las palabras onomatopéyicas “tu-cu-tú” y “to-co-tó” continúan el ritmo y la rima para crear musicalidad. Siguiendo la poética de Paz, la palabra poética se transforma en imagen; pero en la poesía de Palés Matos, se transforma en más que imagen... se transforma también en música al utilizar palabras onomatopéyicas y las palabras en sí. Luego se hace mención de lugares específicos en África y sus características. Vemos a Tombuctú, un pueblo en ese lejano continente y el “sol de hierro” que arde y que es fuerte y que pesa sobre la carne como el hierro. También vemos a Fernando Póo, una colonia española en Guinea Ecuatorial donde se da esta danza negra. Luego se usan animales como el cerdo y el sapo produciendo sonidos, nuevamente onomatopéyicos, para completar la imagen de la danza negra (o danza de los negros) en África. En su segunda estrofa, continúan los sonidos rítmicos y vemos una descripción de la danza negra en sí.

Rompen los junjunes en furiosa u.

Los gongos trepidan con profunda o.

Es la raza negra que ondulando va
en el ritmo gordo del mariyandá.

Llegan los botucos a la fiesta ya.

Danza que te danza la negra se da. (líneas 11-16)

Las líneas 11 y 12 presentan los instrumentos junjunes y gongos que producen sonido furioso, pasional, violento, delirante, pero a la vez profundo, gutural y grave. Los junjunes se rompen por ese sonido desgarrado y los gongos trepidan por las múltiples vibraciones. Es al compás de estos ritmos que la raza negra ondula. El ritmo no solamente concierne a la danza, pero al andar de toda una raza. De esta manera,

Palés Matos se aleja de la revelación del ser poético, para revelarnos la etnicidad de esta raza. Esta etnicidad se transfiere a las Antillas, en especial Puerto Rico, ya que en la línea 14 se menciona el “ritmo gordo del mariyandá”. El mariyandá es una bomba puertorriqueña que proviene de África. Esta bomba carga un ritmo gordo. Este ritmo es un ritmo torpe que insinúa un ritmo de cuerpos grasientos, pero que a la vez está lleno de asonancia y carece de armonía. De esta manera, la etnicidad negra africana es la predecesora y la esencia de la etnicidad negra antillana/puertorriqueña. Estos sonidos de los junjunes y los gongos llaman a los “botucos”, o jefecillos de tribus a la fiesta y en esta danza, la negra se da (se deja llevar por el ritmo). Por lo tanto, el poema nos invita a dejarnos llevar por la textura rítmica y musical del poema mismo, y disfrutar del ahora del poema. Más adelante, en su cuarta estrofa, el poema extiende ésta música a diversos pueblos tanto africanos como antillanos.

Pasan tierras rojas, islas de betún:
Haití, Martinica, Congo, Camerún;
las papiamentosas antillas del ron
y las patualesas islas del volcán,
que en el grave son
del canto se dan. (líneas 21-26)

Las tierras donde se da la danza negra son tierras rojas que incluyen una variedad de lugares donde la tierra es rojiza, dando la idea de lugares tropicales, ardientes y húmedos. Estas tierras son “islas de betún” caracterizadas por el color negro de la piel de sus habitantes —una piel grasienta, brillante, suave. Estas tierras incluyen lugares donde la población está bien marcada por la descendencia africana: Haití, Martinica, Congo, Camerún. Estas islas son antillas papiamentosas —el habla de Curazao, el cual es una combinación de inglés, holandés y español— del ron o de la caña de azúcar. Según Arce de Vásquez, la palabra papiamentosa es una palabra que le aporta asonancia al poema ya que contiene una combinación de sonidos desagradables, gangosos, que se ven enfatizados por el ron mencionado, ya que este le añade la evocación de la lengua oscura y torpe del borracho (1998, p. 94). Las siguientes islas son patualesas, refiriéndose a las islas donde se habla patois (Martinica, Haití y Guadalupe), del volcán, refiriéndose a la

naturaleza volcánica de estas islas y evocando una imagen auditiva de explosión. Esta imagen auditiva se mantiene en el grave, o profundo y lento, son que del canto se dan. Aquí se ve claramente la revelación colectiva, que se aleja de la revelación del ser solitario/original de Paz, de las islas antillanas que encuentran en África un predecesor en común.

En las últimas dos estrofas hay repetición de lo que se ha dicho antes para mantener el ritmo y la musicalidad del poema. Pero en la quinta estrofa se añade una nueva línea que dice: “El alma africana que vibrando está” (línea 31). La etnicidad negra, africana pasa de ser una costumbre externa por medio de la danza —que vemos en “Es la danza negra de Fernando Póo” en la primera estrofa— a ser parte de la raza negra —que vemos en “Es la raza negra que ondulando va” en la cuarta estrofa— a ser parte del alma africana, dándole así un matiz espiritual y profundo a esta etnicidad. Por lo tanto, a lo largo de todo el poema vemos una revelación etnográfica y antropológica que va desde lo exterior hasta lo interior de lo africano. Ya no es entonces el cuerpo que danza al ritmo de los tambores, junjunes y gongos, sino que es el alma africana que vibra y que se ve palpable “en el ritmo gordo del mariyandá”. Asimismo, ésta no es entonces una revelación del ser original de Paz que nace de la nada y que se auto-crea en el poema, sino que es una revelación del alma africana que nace del ritmo, la música, la danza y que penetra a diferentes niveles de lo africano, desde una tradición rítmica externa hasta la profundidad y espiritualidad del alma.

“Pueblo negro”, como se ha mencionado anteriormente, es el poema con el que comienza este movimiento afro-antillano. Este poema se encuentra en la parte de la Rama del *Tuntún de pasa y grifería*. Esta parte del libro contiene poemas que expresan el resultado del trasplante del negro africano a las Antillas. Este poema ofrece una imagen de este pueblo negro estereotipado. Algunos versos ofrecen imágenes de un pueblo en África y otros de un pueblo en las Antillas. En el poema se observan elementos primitivos, sensuales y geográficos que hacen de este poema una visión, como el mismo poema lo dice. De acuerdo a Paz, “la experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos” (1967, p. 154). Por lo tanto, el poeta crea al ser por medio de su poesía. “Pueblo negro” es evidencia que para Palés Matos la experiencia poética no es una revelación del ser original solitario, sino que es una revelación crítica del estereotipo del ser africano, de donde proviene lo afro-antillano. Por medio de su poesía, no crea al ser original, más bien crea un ser irreal, como se observa en este poema en la visión de este pueblo. La primera estrofa nos

especifica la naturaleza alucinógena de este pueblo que quizá es una visión del linaje africano de un pueblo antillano, o simplemente algo completamente inventado e imaginario.

Esta noche me obsede la remota

visión de un pueblo negro...

—Mussumba, Tombuctú, Farafangana—

es un pueblo de sueño,

tumbado allá en mis brumas interiores

a la sombra de claros cocoteros. (líneas 1-6)

Se ve en primera instancia que el recuento de esta visión en primera persona, que revela la invención del yo poético. Este sujeto está obsesionado con la visión de un pueblo de negros. Este sujeto podría ser un negro que recuerda este pueblo lejano de su abolengo, creado por el poeta. Pero también podría ser un sujeto blanco, como Palés mismo, que crea una visión irreal del estereotipo de pueblo africano. Luego menciona tres posibles lugares remotos en África en donde se podría encontrar este pueblo: Mussumba, Tombuctú y Farafangana. Los últimos tres versos reafirman esta alucinación diciendo que “es un pueblo de sueño, / tumbado en mis brumas interiores”. Estas brumas interiores dan la idea de imágenes neblinadas que se mantienen en el interior sin una estabilidad bien arraigada que le añaden a esta cualidad de sueño, visión o creación mental de la irrealidad de este pueblo.

Desde la segunda hasta la sexta estrofa el sujeto da detalles de su visión, tanto visuales como auditivos. En la segunda, tercera y cuarta estrofa hay una descripción visual de la visión de este pueblo negro. La segunda estrofa comienza dándonos una imagen de calor proveniente de una “luz rabiosa” del sol, una luz brillante y apasionada que cae sobre la tierra de color ocre —este color evoca la idea de mucho calor que penetra el campo, pero no solo el campo, sino que también el pueblo que le provee desde ya un matiz

sensual y erótico. Las piedras humean rojas de calor, el clima es seco y la humedad de la vegetación se evapora.

La luz rabiosa cae

en duros ocres sobre el campo extenso.

Humean, rojas de calor, las piedras,

y la humedad del árbol corpulento

evapora frescuras vegetales

en el agrio crisol del clima seco. (líneas 7-12)

Pereza y laxitud. Los aguazales

cuajan un vaho amoniacal y denso.

El compacto hipopótamo se hunde

en su caldo de lodo succulento,

y el elefante de marfil y grasa

rumia bajo el baobab su vago sueño.(líneas 13-18)

La tercera estrofa pinta un cuadro de pereza y flojera. Cuando finalmente cae la lluvia en forma de aguacero, sale un vaho amoniacal y denso al tocar la tierra caliente. El hipopótamo se ve como un animal comestible que se hunde en un caldo succulento de lodo y el elefante representa esta imagen de pereza bajo un gran árbol, el baobab, al contemplar detenidamente su sueño, que como la visión de este pueblo, es

neblinado y poco claro. La cuarta estrofa reafirma la irrealidad de este pueblo, que es un “caserío irreal de paz y sueño” (línea 22).

Allá entre las palmeras

Está tendido el pueblo...

—Mussumba, Tombuctú, Farafangana—

Caserío irreal de paz y sueño. (líneas 19-22)

La quinta estrofa añade el elemento auditivo de esta visión, al igual que la sexta estrofa. En los primeros dos versos de la quinta estrofa se introduce el canto monorrítmico (aburrido) de una negra. Este canto se disuelve en el viento perezosamente, siguiendo con la imagen visual de las estrofas anteriores. Los diptongos producidos son soñolientos y las guturaciones son alargadas evocando un sentimiento de lejanía por esta voz distante de la negra. Estas guturaciones y estos diptongos se asemejan más a los sonidos de los animales que a las palabras del lenguaje humano. Por lo tanto, la persona que produce estos sonidos tiene un carácter primitivo, salvaje. Esta estrofa presenta la esencia animal que se le otorga a la imagen estereotipada del negro.

Alguien disuelve perezosamente

un canto monorrítmico en el viento,

pululado de úes que se aquietan

en balsas de diptongos soñolientos,

y de guturaciones alargadas

que dan un don de lejanía al verso. (líneas 23-28)

Es la negra que canta

su sobria vida de animal doméstico;

la negra de las zonas soleadas

que huele a tierra, a salvajina, a sexo.

Es la negra que canta,

y su canto sensual se va extendiendo

como una clara atmósfera de dicha

bajo la sombra de los cocoteros. (líneas 29-36)

Al rumor de su canto

todo se va extinguiendo,

y sólo queda en mi alma

la ú profunda del diptongo fiero,

en cuya curva maternal se esconde

la armonía prolífica del sexo. (líneas 37-42)

La sexta estrofa presenta a la negra que canta como un animal doméstico, que huele a tierra, a salvajina y a sexo. Esto reafirma el tono primitivo del poema y le añade otro elemento estereotipado: la sensualidad de la negra. Esta estrofa completamente reafirma la imagen estereotipada de la mujer negra como alguien animalesco, primitivo, salvaje y sensual. La sexualidad de la negra se pone en el mismo plano que la

tierra y el salvajismo. Por lo tanto, la sexualidad de esta mujer produce una atmósfera de felicidad y dicha. La última estrofa reafirma nuevamente la visión o sueño de este pueblo. El canto de la negra es ahora un rumor y todo se extingue, como cuando alguien se despierta de un sueño o deja de imaginar algo irreal. Asimismo, en el alma del sujeto solamente queda “la ú profunda del diptongo fiero / en cuya curva maternal se esconde / la armonía prolífica del sexo” (líneas 40-42). De esta manera, la mujer negra es más que un objeto sexual, es también posible madre.

CÉSAR VALLEJO

Nació en Santiago de Chuco, Perú, en el seno de una familia con raíces españolas e indígenas. Desde niño, conoció el calor familiar lejos del cual se sentía completamente solo, ya que creció con 11 hermanos. Estudió filosofía y letras en la Universidad de Trujillo y escribió una tesis que influenció su obra titulada “El romanticismo en la literatura castellana”. Estando en Trujillo escribió muchos de sus primeros poemas y luego continuó con su inspiración creadora en Lima, donde escribe su primer libro: *Los heraldos negros*. Después, vivió por muchos años en París y luego en España; años durante los cuales su producción literaria y periodística aumenta y se ve envuelto en el marxismo y su activismo intelectual y político. Muere un día lluvioso de abril en París, como lo había predicho en uno de sus poemas, de una forma de malaria (no conocida en aquel entonces). Es indiscutiblemente considerado por muchos como el poeta peruano más importante de todos los tiempos. Thomas Merton lo llama “el poeta más universal desde Dante” y popularmente es llamado el “peruano universal”. Esta universalidad de Vallejo se da al trascender las coordenadas normativas de la poesía de su tiempo. Esto es especialmente evidente en uno de sus tres poemarios, *Trilce*. Publicada en 1922, esta obra se considera como un momento fundamental en la renovación de la lengua española en la poesía hispana al desligarse completamente de las normas tradicionales modernistas y posmodernistas y someter vanguardistamente el lenguaje de tal manera que pudiera decir lo que él quería que dijera. Mientras Vallejo escribió *Trilce*, muchos eventos desafortunados ocurrieron en su vida. Durante esta época hubo un intento de suicidio, su gran partidario literario Abraham Valdelomar había muerto y fue encarcelado por un presunto incendio y apoyo en una revuelta política.

La poesía de César Vallejo revela un lenguaje completamente avant-garde –en el cual rompe, une, le da vuelta a las palabras, resultando en un léxico que muchas veces se torna inexplicable– un juego con lo doméstico y lo social, un caos, una desesperanza, una soledad personal y universal, una injusticia, una solidaridad, un sufrimiento romántico de lo cotidiano y de la muerte, y la condición humana en un mundo penitencial sin certeza de salvación. Para Mario Vargas Llosa, la poesía de Vallejo tiene “referencias a paisajes familiares y a un medio social e histórico donde trasciende las coordenadas del tiempo y el espacio y nos posiciona en un plano más profundo y permanente: la condición humana” (Vallejo, 1992). Esta revelación en la poesía vallejiana concuerda con la revelación poética de Octavio Paz. A continuación se analizará el poema XVIII de *Trilce* utilizando el concepto de revelación poética propuesto por Octavio Paz para comprobar que dicho concepto paciano es evidente en la poesía vallejiana donde se revela la soledad fundacional del hombre con una dimensión de solidaridad con la soledad universal humana.

El poema XVIII de *Trilce* es uno de los tantos poemas de esta colección que demuestran una estética avant-garde, vanguardista que no se limita a las estructuras sintácticas, gramaticales y formas poéticas tradicionales para poner en primer plano la imaginación, la desesperanza, la ansiedad y una nueva forma de usar el lenguaje que aportan a la universalidad de los poemas de *Trilce*. Desde el comienzo del poema se puede ver los sentimientos de desamparo, soledad y angustia representados por la cárcel. Esta cárcel es un ambiente tanto biográfico, porque Vallejo mismo fue encarcelado, pero también poético de su visión del mundo en general. Este mundo es un mundo lleno de monotonía, repetición, aburrimiento, soledad, y carencia de protección y salvación. En los primeros tres versos se nos describe este lugar como un lugar donde no existe remedio o una alternativa a la condición humana. Las cuatro paredes albicantes (blancas con cierta luz) son las mismas cuatro paredes que fueron, son y que serán. Este sentimiento pesimista es el que impera a lo largo de todo el poema y que se ve aún en el final.

Oh las cuatro paredes de la celda.

Ah las cuatro paredes albicantes

que sin remedio dan al mismo número. (líneas 1-3)

Los siguientes tres versos ahondan más en la condición humana y presentan una metáfora mucho más violenta para dicha condición. En su soledad y falta de amparo y protección, el ser humano es incompleto al estar completamente desmembrado. Esto indica que en esa soledad existe un sufrimiento y un dolor profundo al sentir que las mismas extremidades son arrancadas en un mundo prisionero. Pero este sufrimiento y esta soledad no son solamente del yo poético, sino que también de la humanidad entera como se verá en los siguientes versos y como se ve en la primera estrofa del poema *Trilce* que dice: “Hay un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / adonde nunca llegaremos” (líneas 1-3). En el presente poema como en esta estrofa, el yo poético del “yo me sé” que descubre en este mundo prisionero su condición original, nos involucra a todos en el plural “llegaremos”.

Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora! (líneas 4-12)

Los versos 7-12 nos presentan la posibilidad que, conociendo a Vallejo, nunca se dará de una figura materna –la amorosa llavera– que posee innumerables llaves, pero que no está presente, para ver su condición, para proveerle protección y para libertarlo. Este deseo de libertad y de paz no es más que un deseo, un pensar y no una posibilidad certera. En los versos 10-12 se ve nuevamente en la pluralidad del “seríamos” y el “más dos”, el involucramiento de la humanidad universal. Juntos con la figura de la madre, todos podrían liberarse de las cuatro paredes de este mundo que condena a la soledad y al

sufrimiento, ya que juntos con la ideal libertadora, existiría suficiente fuerza en el vínculo solidario y amoroso entre madre e hijo como para derribar esas cuatro paredes.

En los siguientes versos (13-18) se encuentra una metáfora potente: las paredes, las dos más largas, se convierten ante sus ojos en madres muertas que llevan a un niño de la mano cada una. Claramente se ve un giro interesante en esta estrofa de un deseo y un añoro, en la estrofa anterior, por una madre libertadora a la comprensión de que ese deseo nunca se llevará a cabo, siguiendo de esa manera con el tono pesimista con el que comienza el poema. Esto le trae dolor y sufrimiento al presenciar más profundamente su condición original. El yo poético ha presenciado tantas veces las mismas paredes que este deseo es ahora como un sueño que ve a estas madres llevando de la mano a un niño cada una por “bromurados declives”. Al estar estas madres muertas es claro que los niños ahora son huérfanos y que están solos en esta vida. Esta es la condición original que revela Vallejo y que agoniza. Como Paz menciona, “sentimos la orfandad antes de tener conciencia de nuestra filiación” (1967, p. 145). De esta manera, al sentir la filiación con una madre en este caso y más aún sentir la pérdida de dicha filiación, el ser humano se ve solo, huérfano ante la nada y de esa manera se le revela su ser. Consecuentemente, ahora ya no se trata de un prisionero en una celda, sino que de un ser humano presenciando la naturaleza original humana: la orfandad/soledad al nacer y al morir; lo cual concuerda con el pensamiento paciano.

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo

que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre. (líneas 13-23)

En la última estrofa el yo poético se vuelve explícito ya que ha comprendido que se va quedando solo con su deseo de una madre protectora que lo libertara. Su desamparo, su soledad y su dolor son reiterados en esta estrofa al leer que su diestra “hace por ambas manos”. La amputación de su siniestra marca el estado agónico en el que se encuentra el ser humano y que por lo tanto “en lo alto” busca un “terciario brazo” que lo sacara de esa penuria. Ese terciario brazo ha de “pupilar” o de verlo pero al mismo tiempo guiarlo paralelamente en su espacio y su tiempo -“mi donde y mi cuando”- marcados por el sufrimiento de la soledad. Pero este terciario brazo nunca llegará como vemos en el poema III del mismo poemario cuando dice: “Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo” (*Trilce*, p. 170, 28-30). La posibilidad de salvación y de redención no existe. La condición original humana se ve condenada a la soledad sin posibilidad de llegar a la otra orilla; el sufrimiento y la soledad quedan en esta orilla. Esto claramente va en contra del pensamiento paciano cuando Paz dice al inicio de *El arco y la lira* que “La poesía es conocimiento, salvación, poder y abandono” (1967, p. xxvi). En la poesía, siguiendo la poética vallejiana, si hay conocimiento de la naturaleza original humana y hay abandono en la soledad/la condición humana, pero no existe salvación. La última línea del poema nuevamente reitera la condición humana universal, inválida e incompleta, por la soledad y el sufrimiento y la falta de protección que se representa en el poema con la figura de la madre.

PABLO NERUDA

Nacido Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, pero mejor conocido por su pseudónimo, y posteriormente nombre legal, Pablo Neruda, es considerado como uno de los mejores y más influyentes poetas del siglo XX. El mismo novelista Gabriel García Márquez lo llamó “el más grande poeta del siglo XX en cualquier idioma”. A parte de ser un gran poeta, Neruda fue muy activo en la política de su país al trabajar como cónsul en varios países, senador de la república, integrante del Comité Central del Partido Comunista y precandidato a la presidencia. Neruda nació en Parral, Chile —tierra con la cual siempre sintió un fuerte arraigo, a pesar de viajar constantemente por el mundo. Creció humildemente con

su padre y su madrastra, ya que su madre había muerto de tuberculosis poco después de dar a luz. Desde temprana edad mostró señales de grandeza y a la edad de 13 años vio publicado su primer artículo en el periódico local de Temuco, “La Mañana”. Para este entonces había conocido a Gabriela Mistral, reconocida poetiza que lo influenció enormemente en su primera formación literaria. A lo largo de su vida, no importando la profesión que tuviera, no dejó de escribir versos. En 1923 escribió su primer poemario titulado *Crepusculario* y desde ese entonces hasta su muerte, Neruda se encuentra escribiendo poesía perteneciente a diferentes movimientos literarios, desde el modernismo hasta el vanguardismo. Entre sus obras poéticas más destacadas se encuentran *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Residencia en la Tierra*, *Canto general*, *Viajes*, *Nuevas odas elementales*, *Oda a la tipografía* y *Estravagario*, siendo ésta última la más íntima y favorita de sus obras.

De particular interés para el presente ensayo es la poesía que se encuentra en *Canto general*. Esta obra fue publicada en 1950 en la ciudad de México. Para ese entonces, Neruda ya era reconocido internacionalmente y ya había escrito varios poemarios en los cuales había demostrado su genialidad poética. Neruda escribió *Canto general* un año después de estar en el exilio y de ser perseguido políticamente por sus ideas comunistas. Es por esto que es inescapable la devoción que le da a su tierra, Chile, en muchos de los poemas en él encontrados. La poesía nerudiana de *Canto general* revela un lenguaje proliferante que contiene mucho vocabulario proveniente de la naturaleza. *Canto general* es una poesía épica con una palpable dimensión heroica. Según González Echeverría, “[este poemario] era un regreso a los orígenes y a un renacer, una recolección amplia que arrastra, junto a los recuerdos del ser íntimo y poético de Neruda, la historia natural y colectiva de Latinoamérica” (2000, p. 1). Esta revelación en la poesía nerudiana se aleja de la revelación poética de Octavio Paz. A continuación se analizará el poema “Amor América” de *Canto general* utilizando el concepto de revelación poética propuesto por Octavio Paz para comprobar que dicho concepto paciano de revelación poética del ser original individual y solitario se convierte en la revelación de la condición original colectiva de América dentro de una dimensión política.

El poema “Amor América” de *Canto general* es el poema que comienza el poemario de una manera espléndida y que eficazmente prepara al lector para lo que ha de venir en los poemas subsiguientes. Este poema describe la antigüedad de la tierra americana y muestra la estrecha relación que existe entre la

tierra y la civilización humana. A lo largo de todo el poemario existe la idea de la unión entre el hombre y la tierra. Esto se ve claramente en el poema “Arena americana” cuando dice “El maíz te lleva mi canto / salido desde las raíces / de mi pueblo” (líneas 20-22). Se ve como el maíz que nace de la tierra, nace también del pueblo y lleva su canto. Esta unión demuestra la influencia que tiene la tierra y su producto en la civilización humana/prehistórica y la influencia humana en la tierra misma (Glotfelty y Fromm, p. xix). En todo el poema vemos la temporalidad de los humanos, pero también la permanencia de la tierra. En la primera estrofa se ve la antigüedad de la tierra americana al contar lo que fue a priori la llegada de los europeos. En los primeros dos versos la llegada de los europeos se caracteriza por la las pelucas y las casacas pero el resto de la estrofa retrocede en el tiempo a lo que fue anterior cuando no existía el hombre.

*Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias. (líneas 1-6)*

En la segunda estrofa se ve la aparición del hombre con una descripción detallada de su apariencia. El hombre nace de la tierra y lleva sus iniciales en la “empuñadura de su arma de cristal”. Esta visión del hombre naciendo de la tierra es adánica en esencia mostrando el lazo entre el hombre y la tierra, pero paralelamente alude al Popol Vuh en el cual también se describe al hombre creado de tierra y barro. De este modo el poema revela desde el comienzo la condición original colectiva de América. Para Paz, la condición original del ser se ve en la orfandad como cuando menciona que “sentimos la orfandad antes de tener conciencia de nuestra filiación” (1967, p. 145). Es esta orfandad o soledad en la nada la que revela el ser originario, solitario del que Paz habla. Este no es el caso en el presente poema. Como se ve en los siguientes versos de la segunda estrofa, el hombre no se encuentra solo enfrente de la nada. El hombre se

ve en civilizaciones indígenas de diferentes lugares del continente americano: los chibchas de Colombia, los indígenas caribeños, los imperios, azteca, maya e inca y los araucanos de Chile. Por lo tanto, la condición original se ve en esa colectividad indígena de la cual partimos. Asimismo, esta estrofa muestra la temporalidad de dichas civilizaciones con la llegada de los europeos. Todos ellos sufrieron bajo la mano europea (y más adelante se ve su exterminio), lo cual lamenta el yo poético al decir que fue “tierno y sangriento”.

*El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.*

*Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas. (líneas 7-14)*

En la tercera y la cuarta estrofa es evidente lo rápido que se olvidaron los nuevos habitantes de las tierras conquistadas de estas civilizaciones al ser ellas básicamente exterminadas y enterradas por los europeos. Consecuentemente presentando una crítica política y social de ese olvido y la negligencia con la que se ha tratado a los indígenas. Esta misma crítica se ve al Neruda incluir en el poemario poemas que hablan acerca de los Rapa Nui, los posibles constructores originales de las estatuas de la Isla de Pascua y habitantes indígenas originales de dicha isla que ahora pertenece a Chile —nación con la cual los Rapa Nui se encuentran en pugna política por el dominio de dicha isla. Todas estas civilizaciones indígenas dejan de ser en este momento y se encuentran enterradas en lo más profundo de la tierra, como se ve en la tercera estrofa del poema “Del aire al aire, como una red vacía” que dice “encontró un mundo como una torre enterrada / hundiendo su espiral más abajo de todas / las hojas de color de ronco azufre: / más abajo, en el oro de la geología” (líneas 14-17). Por lo tanto, como este mundo ha dejado ya de ser y está

olvidado, la única manera de llegar a él es hundiéndose hasta lo más profundo por medio de la poesía. Cuando los conquistadores derrotan a estas civilizaciones “[cae] una gota roja en la espesura / y se [apaga] una lámpara de tierra”. Las civilizaciones indígenas son esta lámpara de tierra que guía al ser humano a su condición original vinculada con la tierra. Y como el hombre indígena nació en la tierra, al ser destruido vuelve a la tierra.

*Nadie pudo
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre.*

*No se perdió la vida, hermanos pastorales.
Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura
y se apagó una lámpara de tierra. (líneas 15-23)*

En las siguientes dos estrofas se revela la conexión que existe entre el yo poético, el origen indígena y, por ende, la tierra. Esto lo hace al mencionar la relación que tiene con la geografía y al describir la naturaleza geográfica que se encuentra desde el norte (búfalo) hasta el sur (luz antártica). El yo poético también revela regiones específicas como la paz venezolana, la madre caimán y las flores zapotecas. De esta manera, revela un paisaje que forma parte activa del ser del poeta y por ende de nosotros los lectores, ya que como menciona Paz, el poeta se crea por medio del poema y el lector se crea al leer el poema. Ahora que se ha revelado la condición original en lo indígena, el yo está presente para “contar la historia” y para revelar su unión con una civilización que dejó de ser hace muchos siglos. De esta manera, Neruda se une a la colectividad que cuenta en sus poemas —y que se observa en los poemas ubicados en la sección “Yo soy”— tal y como lo hizo Palés Matos en su poesía negrista y como se ve en su poema “Mulata-Antilla” cuando dice “En ti, ahora, mulata, / me acojo al tibio mar de las antillas” y más adelante dice “¡Oh Cuba! ¡Oh Puerto Rico! / Fogosas tierras líricas... / ¡Oh los rones calientes de Jamaica! / Ahora eres, mulata, / glorioso despertar en mis antillas” (líneas 35-41). El mismo Palés Matos menciona que “yo

no he hablado de una poesía negra ni blanca ni mulata; yo sólo he hablado de una poesía antillana que exprese nuestra realidad de pueblo en el sentido cultural de este vocablo” (1993, p. 24). Así como Palés revela en su poesía la realidad del pueblo antillano colectivo, así también Neruda revela por medio de sus poemas de Canto general la condición original colectiva de Latinoamérica. Y así como Vallejo se une al sufrimiento colectivo de la humanidad y como Palés se une a la colectividad antillana, así también se une Neruda a la condición original indígena. Esto se ve cuando dice en el primer verso de la sexta estrofa “Yo incásico de légamo”.

Yo estoy aquí para contar la historia.

Desde la paz del búfalo

hasta las azotadas arenas

de la tierra final, en las espumas

acumuladas de la luz antártica,

y por las madrigueras despeñadas

de la sombría paz venezolana,

te busqué, padre mío,

joven guerrero de tiniebla y cobre

oh tú, planta nupcial, cabellera indomable,

madre caimán, metálica paloma.

Yo, incásico del légamo,

toqué la piedra y dije:

Quién

me espera? Y apreté la mano

sobre un puñado de cristal vacío.

Pero anduve entre flores zapotecas

y dulce era la luz como un venado,

y era la sombra como un párpado verde. (líneas 24-42)

En la última estrofa se ve un diálogo entre el yo poético y la tierra. Se observa nuevamente la influencia mutua que existe entre el hombre y la tierra que se ve al principio del poema. El poema ha proveído un recuento histórico cronológico de América, desde antes de la presencia humana hasta el presente, pero asimismo hasta el futuro como se ve en el último verso. Esta estrofa es un resumen del tema central del poema: la conexión que existe entre la tierra, el ser humano y el yo poético —un poema que revela la condición original del ser humano como nacido de la tierra en una colectividad indígena.

*Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca. (líneas 43-47)*

NICANOR PARRA

Considerado el creador de la antipoesía, nació en San Fabián de Alico, Chile, el 5 de septiembre de 1914. Creció en el seno de una familia modesta, pero con talento artístico indiscutible: su padre, Nicanor Parra, fue maestro y músico; su madre, Rosa Sandoval, fue tejedora y modista; y su hermana, Violeta Parra, fue una altamente reconocida cantautora de la “nueva canción chilena”. Por la precaria situación económica de su familia, Parra tuvo que vivir en varias residencias diferentes y fue el único de los hermanos Parra que continuó sus estudios más allá de la primaria. Esto fue de extrema importancia en la formación literaria y poética de Parra, ya que al pasar por el liceo, tuvo la oportunidad de leer reconocidos poetas chilenos como Manuel Magallanes Moure. Como resultado, sus primeros versos escritos durante su etapa colegial reflejan el estilo florido y pomposo que se usaba en la provincia.

Al finalizar sus estudios secundarios, ingresa en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile para estudiar matemática y física. En 1935 publica su primer anticuento, “Gato en el camino”, en la *Revista Nueva* que cofunda con Jorge Millas y Carlos Pedraza. En 1937, al mismo tiempo que trabaja como maestro de matemática y física, publica su primer poemario titulado *Cancionero sin nombre*, con el cual

recibe el Premio Municipal de Santiago y es referido por Gabriela Mistral misma como “el futuro poeta de Chile”. Parra deja la métrica del romance evidente en dicho poemario y, gracias a la influencia de eminencias como Kafka, Freud y Chaplin vistos en sus estudios en Oxford, adopta la línea literaria que él denomina como antipoesía. Bajo esta misma línea, publica su siguiente obra llamada *Poemas y antipoemas* en 1954 —obra que se caracteriza por la ironía, revelación de un mundo moderno problemático y un lenguaje completamente coloquial y antirretórico. Entre otras de sus obras consiguientes más importantes se encuentran *La cueca larga*, *Antipoemas*, *Artefactos*, *El anti-Lázaro*, *Ecopoemas* y su obra más reciente, *Poemas para combatir la calvicie*.

Así como en el universo cósmico existe la dicotomía entre la materia y la antimateria, así también existe la dicotomía, gracias a Parra y otros antipoetas, entre la poesía y la antipoesía en el universo literario. Pero esta última dicotomía no presenta tantas diferencias en oposición como la que se observa entre la materia y la antimateria. La antimateria es completamente lo opuesto de la materia. La oposición entre ambas es tan extrema, que una vez que la materia tiene contacto con la antimateria, ambas se aniquilan emanando una cantidad de energía electromagnética (en forma de rayos gamma) exorbitante. Este no es necesariamente el caso entre la poesía y la antipoesía. Ambas conviven en el mundo literario sin ningún problema, como lo vemos en el libro *Poemas y antipoemas* de Parra. Federico Schopf menciona en su introducción a dicho libro que “[los antipoemas] son también poemas, [ya que] pertenecen al género literario, trasladan lo real histórico a la distancia de la imagen y proponen esta imagen a su plenificación existencial” (1972, p. 25). De esta manera, la antipoesía “es poesía a base de hechos y no de combinaciones o figuras literarias” (1972, p. 25).

La antipoesía que se lee en *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra (1972), a pesar de mostrar ciertas continuidades tenues con la poesía, posee muchos elementos que se separan de dicha tradición lírica romántica y modernista. La antipoesía parriana muestra el descontento del antipoeta ante la modernidad y pone en tela de juicio la racionalidad hegemónica de lo moderno, de todos los relatos absolutos. Esta puesta en duda, desacraliza la poesía misma, el poeta y el lector, o la lectura idealista, que explican mal la cotidianidad o la experiencia común humana al tener dificultades comunicativas, separarse del público y amenazar la integridad del lenguaje. La antipoesía de Parra ataca la “ilusión estética” por medio del uso de una sintaxis prosaica que le pide al lector que vuelva su cabeza hacia esta orilla y que no se enfoque

más en la otra orilla donde las imágenes presentan una representación ficticia/idealizada de la realidad. Esta antipoesía revela un elemento narrativo —caracterizado por la fórmula prosaica ya antes mencionada— con el que Parra ya había experimentado en su primer libro, *Cancionero sin nombre*, y descentraliza al yo poético y lo transforma en uno que padece, actúa y que se ríe de sí mismo y del mundo. Guillermo Rodríguez Rivera (1969) menciona que “como Chaplin, Parra ha creado un personaje, una figura fantasmagórica y bufonesca, presa de deseos frustrados, asediado por las máquinas y los vicios del mundo moderno, un profesor envejecido en su tarea, un tenorio de parques, un cobarde, un héroe a su pesar, un loco. Un personaje, en fin, que es el poeta y no lo es, porque es, también, todos y cada uno de nosotros” (p. XIII). Algunos de los antipoemas también revelan lo que algunos denominan como “moraleja”, usualmente después de unos espacios en blanco. Dichas moralejas, como menciona Leonidas Morales (2003), son básicamente una “síntesis crítica, un juicio moral sobre el contenido del poema respectivo. El pensamiento que transmiten tales versos viene camuflado en imágenes a primera vista absurdas o si no disfrazado por la ironía, pero siempre indirecto o irritado” como se observa en “Soliloquio del Individuo” y “Solo de Piano”.

Asimismo, otros antipoemas reflejan una acumulación de fragmentos que aluden a la realidad fragmentada del mundo. Esto se ve claramente en el antipoema “Momias” cuando dice “Una momia camina por la nieve / Una momia camina por el hielo / Una momia camina por la arena”. El tono de los antipoemas es sobrio y conversacional; las imágenes no son creadas usando figuras literarias y un léxico rebuscado, sino que son tomadas de la realidad donde “lo natural encuentra su resguardo en lo cultural, lo creado por el hombre”. Por esta razón, la palabra parriana está comprometida con lo real y es así auténtica y cotidiana. A continuación se analizará el poema “Epitafio” de *Poemas y Antipoemas* utilizando el concepto de revelación poética propuesto por Octavio Paz para comprobar que dicho concepto paciano de revelación poética del ser original individual y solitario se convierte en la revelación antipoética de una sociedad real donde todos los hombres están al mismo nivel y donde se construye su condición “natural”.

El antipoema “Epitafio” muestra los rasgos característicos de la antipoesía que lo alejan de la poesía tradicional que nos describe Octavio Paz en *El arco y la lira*. Siguiendo la poética paciana, el poema es el lugar por medio del cual el poeta centraliza al yo poético revelando así la condición original del ser. Por otro lado, el antipoema es el lugar donde se descentraliza al yo poético desmitificando o desacralizando

así a la poesía misma. Simplemente al ver el título del antipoema se puede deducir lo que el antipoeta intenta desacralizar: el epitafio, y por ende un aspecto central de la poesía de Paz, la muerte. Un epitafio es una inscripción que es grabada o es destinada a ser grabada en una sepultura. Para entender mejor el antipoema, se presenta a continuación el poema “Epitafio para un Poeta” de Conrado Nalé Roxlo.

Epitafio para un Poeta:
No le faltaron excusas,
para ser pobre y valiente:
Supo vivir claramente.
Amo a su amor, y a las musas.
Yace aquí, como ha vivido,
en soledad decorosa.
Su gloria cabe en la Rosa,
que ninguno le ha traído. (líneas 1-9)

Este epitafio poético presenta las características típicas de un epitafio tradicional/paciano. En los primeros cinco versos se presentan cualidades grandiosas y excepcionales del carácter del poeta, y del amor y la dedicación a su amor y a las musas. En los últimos cuatro versos, se hace mención al sepulcro donde yace el poeta, en una soledad decorosa. Su carácter y su poesía son tan magníficos que el poeta es digno de poseer gloria que cabe en una rosa. Como es claro, el poema presenta en un lenguaje sobrio y solemne la grandiosidad del sujeto, características excepcionales, la dignidad de su vida y sus amores, y lo decoroso que es morir como el poeta lo ha hecho. También es común en otros epitafios ver el ofrecimiento de todo lo hecho en vida a Dios (no presente en este poema). El epitafio está escrito en tercera persona para mantener el respeto y la distancia al presentar realidades elevadas como su gloria, su decorosa soledad y su vida clara.

En contraposición a este epitafio poético se analiza el epitafio escrito por Parra que presenta características opuestas y antipoéticas a la vez. En los primeros cuatro versos el hablante presenta las facciones físicas del sujeto y su contexto social. Estos rasgos no son en lo mínimo excepcionales y lo caracterizan como alguien irrelevante, mediocre y hasta cierto punto invisible. Sus padres son individuos

de clase media, un profesor primario y una modista de trastienda. A diferencia del epitafio poético mencionado anteriormente, que sigue la poética paciana al presentar al sujeto como alguien que muere solo (ya que todos los seres humanos nacemos y morimos solos) y que presenta al sujeto como alguien individual digno de gloria, este epitafio parriano ubica al sujeto en una colectividad y en lugar de resaltar la individual excepcional del sujeto, menciona su familia y lo común y corriente de su carácter y situación socioeconómica.

De estatura mediana,
Con una voz ni delgada ni gruesa,
Hijo mayor de profesor primario
Y de una modista de trastienda; (líneas 1-4)

En los siguientes cuatro versos se continua describiendo otros rasgos del sujeto que lo presentan aún más como una persona común, no perfecta, no solemne y no seria. El sujeto es flaco, sus mejillas son escuálidas y sus orejas son muy prominentes. El sujeto no es devoto de Dios ni nada religioso, sino que es devoto del buen comer, a pesar de ser flaco y escuálido. Es en estos versos que se comienza a pintar una imagen caricaturesca del sujeto. Esta caricatura satírica y burlesca se intensifica en los siguientes cuatro versos. Su cara es cuadrada, sin refinamiento, dándole así un aspecto rústico y tosco. Sus ojos son tan pequeños que apenas se abren y que en yuxtaposición con sus grandes orejas son como dos pequeñas rayas que magnifican aún más la caricatura. Su nariz y su boca llegan al extremo de la sátira ya que forman parte de unas características que no solamente son muy poco atractivas estéticamente, sino que también son estereotipadas de dos razas que históricamente han sido discriminadas por tener esos mismos rasgos. Y para añadir a esta descripción satírica, la nariz de este individuo es de boxeador. Esto alude a la idea de que ha sido golpeada y quebrada múltiples veces. La mención del boxeador añade a lo poco solemne que es este epitafio ya que presenta una actividad que en la realidad social, muchas veces se lleva a cabo clandestinamente. La boca de ídolo azteca hace aún más palpable lo indeseados que son estos rasgos dentro de una alta sociedad que sigue el modelo europeo que discrimina estos aspectos. El incluir estos rasgos raciales presenta la realidad tanto del sujeto descrito como de la sociedad Latinoamericana en

la cual no solamente existe el blanco europeo, sino que también el negro y el indígena, alejándose aún más así del epitafio tradicional y de la poética paciana en la cual las imágenes son creadas/inventadas de algo que puede ser real o irreal. Esta imagen descrita no es creada a base de la inspiración poética, sino que es prestada de la realidad ya creada. De esta manera, el antipoeta no crea algo nuevo, sino que toma imágenes prestadas de la realidad. De acuerdo a Paz, el poeta se crea en el poema y el lector recrea el ser al dar lectura al poema. Este no es el caso del presente antipoema el cual simplemente describe lo común, lo corriente que es el personaje antipoético descentralizando así al yo poético y convirtiéndolo en un yo antipoético.

Flaco de nacimiento
Aunque devoto de la buena mesa;
De mejillas escuálidas
Y de más bien abundantes orejas;
Con un rostro cuadrado
En que los ojos se abren apenas
Y una nariz de boxeador mulato
Baja a la boca de ídolo azteca (líneas 5-12)

En un epitafio convencional, el sujeto descrito debe presentar cualidades extraordinarias ante Dios. En los últimos seis versos el antipoema presenta la ruptura con esta convención literaria de tal manera que tanto las personas que habían visto al difunto cuando en vida, como él mismo conocían bien lo común que era “bañado por una luz” presidida por ironía y actitud pérfida. Sabía muy bien su ubicación social como alguien en la medianía ya que se presenta como un individuo “ni listo ni tonto de remate”. Seguidamente, como en actitud de soberbia, el sujeto mismo dice en primera persona “fui lo que fui” aceptando así su ser caracterizado por antinomias en oposición: vinagre y aceite, ángel y bestia. Así como el lenguaje utilizado a lo largo de todo el antipoema, el vinagre y el aceite son elementos cotidianos usados en la comida y que se encuentran químicamente en oposición ya que estos elementos no se pueden mezclar, pero que aun así yacen en el ser del sujeto. El antipoema finaliza con la imagen de un embutido en este caso hecho de

ángel y bestia. Ya el carácter sobrio de un epitafio convencional ha sido resquebrajado. Esto es enfatizado con este verso final que degrada al sujeto a un embutido hecho de dos partes antagónicas. Una parte que aspira a la perfección angélica y la otra, parte de la realidad bestial del ser imperfecto.

-Todo esto bañado
Por una luz entre irónica y pérfida
Ni muy listo ni tonto de remate
Fui lo que fui: una mezcla
De vinagre y de aceite de comer
¡Un embutido de ángel y bestia! (líneas 13-18)

CONCLUSIONES

Al viajar por los diversos mundos poéticos anteriores experimentamos la revelación poética de diferentes maneras. En el caso de la poesía de Storni, experimentamos una revelación del ser solitario y triste, concordando así con el ser original, solitario, individual de Paz. En su poema “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, Storni revela no solamente la tristeza que ella ve en Buenos Aires, sino una tristeza mucho más arraigada a su ser —ese ser solitario, agredido por lo ciudadano, pero que a la vez disfruta de la tristeza de la ciudad. En el caso de Palés Matos, experimentamos una revelación que se aleja del concepto paciano de la revelación poética como revelación del ser original, solitario. En su poema “Danza negra”, la revelación poética no es del ser original, sino que es una revelación antropológica y etnográfica no sólo de la ascendencia africana de las islas antillanas, sino que también de una colectividad y una unidad que tienen todas estas islas en esa misma ascendencia. Asimismo, Palés Matos logra describir la imagen de la danza negra usando sonidos onomatopéyicos, ritmo destacado y jitanjáforas, y también describir el ambiente tanto físico como espiritual donde la danza cobra sentido. En su poema “Pueblo negro”, la revelación poética se convierte en la revelación crítica de un ser irreal y estereotipado del africano. Palés Matos logra describir la visión de lo negro africano dentro de un marco primitivista en el cual se destaca lo salvaje y lo sexual que tiene la raza negra.

En el caso de Vallejo, experimentamos en su poema XVIII de Trilce, una revelación no solamente de su conocimiento del ser, sino que también de su sufrimiento. Por medio de un lenguaje no convencional, la ruptura de la gramática, las imágenes específicas y un tono pesimista, Vallejo recrea simbólicamente el estado original del ser. El poema está infundido por la imaginación, la desesperanza, y la ansiedad. Como en la poesía de Paz, la revelación poética que nos presenta Vallejo en sus poemas, en particular el presente poema, es la revelación de la condición originaria del ser humano. Siguiendo la poética de Paz, esta condición originaria es del ser humano huérfano, solo que nace solo y que muere solo. Como se ve claramente en este poema, la soledad de la condición original humana es una soledad universal de todo ser humano. Vallejo se solidariza con todo ser humano en su soledad original y por lo tanto sufre la soledad de la condición humana que se ve en el tono agónico del poema. Pero a la vez, se aparta de la poética paciana al no ver la salvación que existe en la poesía. Para Vallejo, no existe posibilidad de redención y de salvación, solamente una condena de sufrimiento y soledad. En el caso de Neruda, experimentamos en su poema “Amor América” de *Canto general*, una revelación de la condición original del ser que se ve en la colectividad indígena que tiene un fuerte vínculo con la naturaleza y en especial, la tierra. Por medio de un lenguaje proliferante, descripciones detalladas de los paisajes y de la geografía, metáforas telúricas y una narración cronológica de la historia, Neruda recrea el ser y muestra la unión que existe entre el ecosistema y el ser humano. Siguiendo la poética de Paz, la condición original del ser humano es de orfandad —se nace solo y se muere solo. Pero como se ve en este poema, el ser originario no se encuentra solo, sino que en compañía al nacer todos de la tierra. Pero no sólo eso, en conjunto, *Canto general*, como menciona González Echeverría, demuestra el esfuerzo de Neruda de crear un mito americano, una versión de la historia americana que pueda constituir la clave del destino americano. Asimismo es una historia tanto del origen del ser como de principios, en su multiplicidad de significados: como comienzos, como ley, como guía en la vida, como ética y como política (2000, p. 2).

Finalmente en el caso de Parra, experimentamos una revelación de la antinomia entre la poesía y la antipoesía, como la que encontramos en el universo entre la materia y la materia, y asimismo una revelación de la realidad común y corriente de los seres humanos. En su antipoema “Epitafio”, el antipoeta desacraliza al ser central de la poesía, al epitafio convencional/paciano y la muerte misma, separándose así de la revelación poética de la que habla Paz. Para Paz, “el poeta crea al ser” al cruzar a la “otra orilla” y descubrir así la condición original del ser, como un ser solitario ante la nada. En “Epitafio”

el sujeto no es un individuo solitario, ya que forma parte de una familia de mediana clase. Sus características tanto físicas como sociales son caricaturizadas en una forma burlona y satírica donde predomina la ironía. “Epitafio” desacraliza y rechaza también el epitafio convencional al alejarse de todas las características esenciales de ese tipo de epitafios. El lenguaje usado es cotidiano, no existe referencia a Dios, el sujeto es caricaturizado, no existen elementos grandiosos y rompe con la fórmula tradicional epitáfica. Este antipoema cumple así con el cometido de la antipoesía, de presentar claramente la realidad y desacralizar elementos en cambio sacralizados por la poesía y lo moderno.

Bibliografía

Arce de Vázquez, M. (1998). *Obras completas* (, pp. 89-100), Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

Daneri, C. (1956). “Alfonsina Storni.” En la página web *Pampa Gringa*. Visitada el 16 de febrero de 2011.

El arco y la lira. (2006). En la página web *Escribirte*. Visitada el 4 de mayo, 2011, de <http://www.escribirte.com.ar/obras/271/el-arco-y-la-lira.htm>

Glotfelty, C. y Fromm, H. (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens y London: Universidad de Georgia.

Morales, L. (2003). La poesía de Nicanor Parra. En la página web *Archivo Chile*, 1-28. Vistada el 16 de abril, 2011, de <http://www.archivochile.com>

Neruda, P. (1950). *Canto general*. Ciudad de México.

Neruda, P. (2000). *Canto general* (Volumen 7, 50 ed.). Traducción: J. Schmitt. Introducción: R. González Echeverría. CA: Wake Forest Studium Books.

Octavio Paz. (2004). En la página web *Biografías y Vidas*. Visitada el 4 de mayo, 2011, de http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/paz_octavio.htm

Palés Matos, L. (1993). *Tuntún de pasa y grifería* (Mercedes López Balart ed.), Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

Parra, N. (1969). *Poemas y antipoemas* (Segunda ed.). Prólogo: Guillermo Rodríguez Rivera. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Parra, N. (1972). *Poemas y antipoemas* (Segunda ed.). Prólogo: Federico Schopf. Santiago de Chile, Chile: Editorial Nascimento.

Paz, O. (1967). *El arco y la lira* (Segunda ed.). México D.F. 137-56, México: Fondo de Cultura Económica.

Vallejo, C. (1992). *Trilce* (Julio Ortega ed.). New York, NY: Marsilio Publishers.