

tas sino que no tuvieron el genio de Darío para transformar esas lecturas en una obra nueva. Así que esas dos grandes renovaciones en nuestra lengua y literatura, que afectaron a la narrativa y a la poesía, nos vinieron de América, a pesar de que las fuentes las teníamos casi en casa. Esta es una cualidad de la literatura hispanoamericana, desde Rubén Darío y Martí hasta los escritores más recientes: como nunca se han sentido en el centro ni seguros de su lengua, han buscado fuera su propio sentido: Europa y Estados Unidos, pero también Japón (el caso de Juan José Tablada) y el resto de Oriente si pensamos en escritores como Jorge Luis Borges y Octavio Paz. Desde Rubén Darío a nuestros días ha habido algo distintivo en el mundo literario latinoamericano, incluyendo al Brasil: la voluntad cosmopolita. Eso no disminuye a nuestros grandes poetas españoles, desde Antonio Machado a Lorca, Cernuda y Juan Ramón Jiménez, pero sí los hace distintos. Tampoco es un rasgo que defina a todos: el mexicano López Velarde no es un cosmopolita, Ramón Gómez de la Serna, sí. Por otro lado, ambos movimientos literarios y algunas de las renovaciones literarias que vendrían después, como el llamado «boom» de la novela latinoamericana, han tenido, digamos que como prueba, como espacio significativo de discusión y de lanzamiento, a España.

A partir de finales de la segunda década del siglo, los ismos se extienden por Latinoamérica. La nueva poesía introduce el lenguaje prosaico, el lenguaje proteico y múltiple de la ciudad. La vanguardia extrema la ruptura que el modernismo había efectuado con el realismo y con la estética tradicional. La ciudad, las máquinas, el obrero, el cinematógrafo aparecen en los poemas en una verdadera iconoclastia. Fue una agitada torre de Babel, mezcla de cosmopolitismo y defensas nacionalistas e, incluso, étnicas. Antes de su etapa definitiva, un escritor como Borges cultivó el color local, porteño, arrabalero. Futuristas, dadaístas, *desvairistas*, estridentistas y martinfierristas tenían algo en común, la libertad estética del arte. Nombres como Oliverio Girondo en Argentina, Mario y Oswald de Andrade en el Brasil, Cárpentier, Asturias, y otros, en distintos momentos contribuyeron a dinamitar las concepciones estéticas anteriores y, en ocasiones a relacionarlas con el cambio y la libertad social. Ya finalizando esta selva de signos, en 1938, Diego Rivera, Trotski y Breton firman en México el *Manifiesto por un Arte Independiente*. Pero hay que volver un poco hacia atrás:

Vicente Huidobro (1893-1948), el ya indiscutible introductor del vanguardismo en la poesía de lengua española, llega a España por primera vez en 1916, pero es en su segundo viaje, de vuelta a París, en 1918 (recuérdese que por estas fechas estará Borges en Sevilla, y que traduce por entonces a los expresionistas alemanes) cuando enciende la llama del creacionismo en los ávidos Gerardo Diego, Juan Larrea, Guillermo de Torre y otros jóve-

nes poetas que hacían suyo este movimiento bajo el nombre de ultraísmo, cuya extensión del mismo germinaría en Argentina de la mano del fugazmente vanguardista, Borges. Huidobro reedita en nuestro país *El espejo de agua* al que siguen en ese mismo año, *Tour Eiffel*, *Poemas árticos*, *Hallali* y *Ecuatorial*. Como todo vanguardista tuvo algo de guerrero y polemizó abundantemente, en ocasiones con verdadero delirio, sobre su paternidad de la poética creacionista. Esto le valió la enemistad con Pierre Reverdy, que le acusaba de plagio. El creacionismo fue un momento de gran libertad, de despegue y desapego de referentes sustanciales a las palabras. Un movimiento que venía de Mallarmé y se ahondaba en Apollinaire y en el mencionado Reverdy. Además de esto, fue una reacción contra el modernismo. Escribir ha de ser, para Huidobro, no mencionar las cosas, sino crearlas. El *como* es elidido y la metáfora deja de ser puente entre esto y lo otro para constituirse en una realidad cargada de ser. Huidobro habla del poeta como «un pequeño Dios», alguien que hace mundos combinando un puñado de letras. Esta idea, de incardinación mallarmeana y cubista desemboca en uno de los grandes poemas de su tiempo, *Altazor*, iniciado en francés en 1919 y publicado íntegramente, ya en español, en 1931. *Altazor*, sujeto del poema, describe un viaje en paracaídas (o parasubidas): una caída al revés. Su caída, podríamos decir, está más allá de la caída porque acaba trascendiéndola al ir de la condena de la significación a la presencia final: a que las palabras sean, aunque ya no significan porque alcanzan un estado de glosolalia, un balbuceo sin sentido. Se ha querido ver en este final una poética de la destrucción cuando es en realidad la expresión coherente (aunque incoherente desde fuera) de su pensamiento: alcanzar con palabras la categoría de ser, perdiendo así su dependencia referencial. Huidobro quería que el poeta actuara como la naturaleza y que, de esta forma, sus productos verbales fueran una nueva creación. Aunque esto no pueda ser cierto, *Altazor* sigue siendo un poema fundamental: no está hecho de ideas sino de imágenes y ritmos, es un espacio imaginativo felizmente irreductible a su poética.

Los mismos que defendieron las nuevas ideas estéticas de la vanguardia fueron sus defenestradores; o mejor dicho: los que la transformaron en la posvanguardia: desprendimiento de la hojarasca panfletaria, ahondamiento humano (Vallejo, Neruda), y utilización crítica de la libertad creativa que la vanguardia había logrado para siempre. Junto a esta explosión generalizada hubo poetas que no se adhirieron a las tendencias de ruptura, de reacción encendida; muy por el contrario iban a rescatar, de manera viva, la poesía más tradicional así como la poesía pura defendida por Valéry. Me refiero a Martín Adán, Eugenio Florit, Mariano Brull, José Gorostiza, y otros que escriben sonetos, décimas y canciones; actitud muy semejante a la que

encontramos en España por los mismos años, donde la vanguardia rápidamente se fue hasta el cancionero español para volver, como puede verse en Lorca y Alberti, transformada en una feliz alianza entre tradición y modernidad. Esto se ve tanto en la generación española del veintisiete como en el importante grupo mexicano de Contemporáneos (Gilberto Owen, Villaurrutia, José Gorostiza, Ortiz de Montellano y otros) que comienzan a publicar sus obras importantes un poco después del grupo español. Es curioso que apenas si hubiera contacto entre ellos a pesar de las semejanzas (que no ocultan las diferencias). Aunque algunos críticos han querido ver una falta de interés, hay que recordar que los grandes poetas hispanoamericanos han tenido una relación profunda con coetáneos españoles (Neruda, Reyes, Vallejo, Huidobro, Paz). Esta fluidez fue truncada por la guerra y en la península tuvimos que redescubrir a Borges y a Paz cuando oímos que en Estados Unidos, Francia y en toda América se hablaba de ellos.

El chileno Pablo Neruda (1904-1973), uno de los grandes poetas de nuestra lengua, y casi por los mismos años de la etapa fundamental de Huidobro, inicia una obra que se levanta con una alta calidad desde muy temprana edad. La herencia romántica y surrealista, presente en Vallejo y Villaurrutia, recorre gran parte de su obra. Fue un gran poeta y también autor de libros lamentables, como le ha ocurrido al gaditano Rafael Alberti, que ha convertido gran parte de su obra en una ágil versificación al servicio de mundos de artificios, cuando no ignominiosos. Esto, por lo visto, no está bien decirlo, porque, aunque casi todo el mundo lo piensa, no dice lo que piensa. Es verdad que para escribir malos poemas no es necesario que éstos tengan por tema asuntos ideológicos. *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado, es un mal poema con tema rural, cainita, y en el mismo Juan Ramón Jiménez, en su primera etapa, con temas poéticos, se encuentran poemas que se doblan de cursilería. Por otro lado, siempre hubo temas religiosos e ideológicos, pero es más fácil escribir un buen poema a la virgen María, pongo por caso, que a José Stalin. De cualquier manera, de pocos autores queda la obra completa, salvo si se llaman Homero o San Juan de la Cruz (y ni siquiera en estos casos es toda salvable, hay algo de documento en ellos). Neruda necesita una buena antología. La que en 1974 hizo Luis Rosales, siendo buena, es demasiado extensa; le sobran poemas aunque tal vez estén allí todos los que importan.

El libro principal de Neruda, *Residencia en la tierra*, se publica en 1931 y recoge poemas de 1925 a ese mismo año. Luego publica una segunda (1935) y tercera *Residencia* (1947). Surrealismo y expresionismo informan a este libro que tuvo una honda presencia en la poesía de lengua española de ambas orillas. Aunque el nerudismo ha tenido una influencia poco crítica, no hay que olvidar que está presente, de manera clara en un gran poeta

argentino, Enrique Molina, y en el primer Octavio Paz. Pero es necesario aclarar que todo gran poeta ejerce una doble influencia: la mimética, que consiste en un empleo retórico de lo que es hallazgo en el primero, y la que se sufre penetrando en los resortes de ese mundo creativo, mirando no al ojo que mira sino en la dirección de la mirada.

*Residencia en la tierra* es el otro polo de Huidobro y uno de los libros capitales de nuestra poesía. Paz ha hablado de que mientras el primero traza una vertical aérea en el cielo de nuestra literatura, el segundo se clava en la tierra, se espacializa. Las palabras no son las cosas sino más bien la percepción de la movilidad incesante del mundo. Esta percepción es una alteración del lenguaje, una inestabilidad creativa. Esta es otra novedad, otra aportación de la poesía hispanoamericana: Neruda no escribe desde el centro de la lengua sino en un momento de transformación. *Residencia* es una estación terrestre y marítima donde un «caracol de sombra circula como un grito». Movimiento lento y al mismo tiempo precipitado, fascinación por el erotismo y melancolía. Poeta de claroscuros, de realidades deslizantes, de destellos y opacidades. La dimensión oceánica de sus sentimientos le impide caer en análisis de su propia psicología; nunca se reduce a un yo; incluso cuando sólo habla de sí mismo es el mundo lo que aparece porque su relación con el lenguaje es tan viva que lo trasciende. Neruda es un poeta hechizado por el mundo y su poesía es la memoria, nunca exacta, siempre en continuo flujo y reflujo, de esa fascinación que penetra en la realidad contradictoria de lo que llamamos vivir.

Dentro de esta misma tradición, pero con un momento incardinado en la vanguardia que se llama *Trilce*, César Vallejo (1893-1938) es uno de los poetas más singulares que ha dado nuestro siglo en lengua española. Se ha querido ver en él, en nuestro siglo cibernético y fetichista, al profeta y al mártir, al redentor y al santo. Es un gran poeta desigual, autor de varios de los mejores poemas de este siglo y autor asimismo de una obra narrativa y ensayística de relativo valor. José Olivio Jiménez ha hablado de su «entrañable paisaje físico y humano; ese soplo constante de tristeza y angustia que estalla en un grito o se disuelve en balbuceo; la conciencia de culpa como patrimonio moral inevitable del hombre; los oscuros avisos de muerte que afloran en cada momento de la existencia; la incertidumbre, ignorancia, impotencia y orfandad del ser humano ante el vacío y los límites de la existencia», y a esto añade, entre otras cosas, «la convicción del mundo como absurdo; la dificultad de toda forma de comunicación humana». Fue un poeta religioso y político, y un poeta, sobre todo, con una conciencia aguda de las palabras: las miró con la sospecha de que no dirían lo que valdría la pena decir. La culpa, mencionada por el crítico cubano, es de orden metafísico, va más allá de lo circunstancial e histórico: