



Notas sobre las tendencias de la poesia post-vanguardista en Hispanoamerica

Alberto Julian Perez

Hispania, Vol. 75, No. 1 (Mar., 1992), 50-59.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0018-2133%28199203%2975%3A1%3C50%3ANSLTDL%3E2.0.CO%3B2-V>

Hispania is currently published by American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/journals/aatsp.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is an independent not-for-profit organization dedicated to creating and preserving a digital archive of scholarly journals. For more information regarding JSTOR, please contact support@jstor.org.

Notas sobre las tendencias de la poesía post-vanguardista en Hispanoamérica

Argumenta Bürger, en *Teoría de las Vanguardias*, que los escritores vanguardistas de la segunda década de nuestro siglo reaccionaron no sólo contra el “arte orgánico” precedente y sus cánones (representados en esos momentos por el Simbolismo), sino también contra la “institución literaria” y el estatus de la obra de arte en la sociedad (55-59). Trataron de aproximar el arte a la vida y a las formas de expresión no especializadas, cotidianas, destruyendo su carácter autónomo (49). El producto artístico vanguardista no se ajustaba al criterio tradicional de “obra de arte”: no era un producto técnicamente perfecto, la poesía despreciaba los recursos de la métrica y no aspiraba a crear imágenes “bellas,” elegantes, estilizadas, elevadas. Era difícil decidir muchas veces si el poema vanguardista había sido escrito por un poeta “profesional” o un aficionado, si era una obra de arte “lograda” o no, ya que las vanguardias atacaron los parámetros decimonónicos de lo bello y crearon un nuevo “efecto poético.”

Este efecto poético, al que Amado Alonso denominó el “trobar clus,” la “oscuridad” poética, el “hermetismo” vanguardista, se basaba en la negación del referente poético figurativo, de tal manera que era muy difícil al lector relacionar aquello sobre lo que el poeta hablaba con cierto referente o cosa simbolizada (*Poesía y Estilo de Pablo Neruda* 9). El poeta vanguardista creó un nuevo tipo de mimesis no figurativa, “abstracta,” en que los enunciados poéticos parecen autogenerarse por asociación inconsciente u onírica y las imágenes son heterogéneas e impredecibles. Los enunciados poéticos vanguardistas no alcanzaban su coherencia en relación al mundo externo, sino por referencia interna o autorreferencia, creando un sistema propio internamente equilibrado. El poeta vanguardista componía imágenes valiéndose de asociaciones

discontinuas, que forman un mundo poético muy dinámico, en que las palabras no se leen ni en un sentido literal ni en uno figurado: se leen según un sentido (una lógica) diferente, según su coherencia interna y su capacidad de producir un placer intenso al lector que, al entrar en contacto con este objeto poético desconocido, experimenta una emoción estética inefable.

Este tipo de poesía, al crear imágenes recombinando términos improbables, obligó al lector a leer la poesía de una manera inédita hasta entonces. El lector de la poesía “hermética” vanguardista valora la poesía no por su significado último ni por sus símbolos, sino por la emoción insólita que le produce el contacto con ese mundo poético enigmático y poco inteligible. La poesía se expresa como un arte combinador que reformula la base material de la realidad. Las imágenes de esta poesía “hermética” vanguardista proceden por contaminación alusiva y expansión significativa arbitraria, indeterminada. El poeta se resiste a ajustarse a un canon y sólo acepta como norma poética la libre asociación de imágenes. La palabra poética recupera en esta poesía su sentido mágico y original y su vinculación al mundo onírico.

Las Vanguardias, cree Bürger, no lograron finalmente destruir la institución artística y establecieron “otra” norma: hoy en día vemos el arte vanguardista o neo-vanguardista como un arte “estético,” bello, de acuerdo a un nuevo criterio de belleza, elaborado por artistas consumados que crearon sus “obras de arte” de manera trabajosa y meditada: su simplicidad nos resulta más aparente que real (57-59). El arte “inorgánico” de las primeras Vanguardias, que buscaba la expresión metafórica “oscura” y chocante, la fragmentación del referente, el “collage” de imágenes, es ya un arte “histórico,” del pasado y, desde nuestra perspectiva actual, estas vanguar-

días quedan circunscritas a un momento histórico determinado.

El acuerdo tácito de los artistas del mundo europeo y americano, durante la segunda y tercera década de nuestro siglo, sobre la validez hegemónica de la poética vanguardista como modelo universal, terminó ante el advenimiento de la crisis internacional que culminaría en la Segunda Guerra Mundial, preanunciada en el mundo hispánico por la Guerra Civil Española.¹ En esta época de crisis, los artistas vanguardistas que creaban un arte “inorgánico,” menos estetizado que el arte simbolista anterior y más en consonancia con la vida, tomaron conciencia de la insuficiencia práctica de su propuesta y del solipcismo que amenazaba la concepción vanguardista del arte. La *historia* irrumpió con urgencia en el mundo del arte y los vanguardistas líderes, como Neruda y Vallejo, se cuestionaron la legitimidad de su poética “hermética” vanguardista en momentos como éstos, en que uno de los poetas españoles más brillantes de su generación, García Lorca, había muerto fusilado por el fascismo. Se adhirieron a una nueva poética “orgánica,” representativa, que aludía directamente al mundo histórico y social, marcando el fin de la hegemonía de las poéticas de vanguardia y el comienzo de una poesía post-vanguardista.

A partir de esta época la poesía hispanoamericana, sin abandonar muchos de los principios éticos que sustentaban las vanguardias (no así los procedimientos técnicos, que son los que más han cambiado), ha incursionado en diversas estrategias discursivas y modos de expresión. Los escritores post-vanguardistas mantuvieron muchos de los principios morales que habían sustentado las vanguardias, como la disconformidad del artista con su papel social, su rebelión contra, y la crítica a, las poéticas precedentes, su deseo de romper las barreras que separaban el arte de la vida, creando un arte más humano. Al hablar de post-vanguardias, o de neo-vanguardias, entonces, tenemos en cuenta la actitud que los escritores asumieron con respecto a las *vanguardias históricas*, y en qué sentido decidieron criticar y oponerse a sus postulados o reformularlos, especialmente en lo que respecta al *efecto estético vanguardista*, el empleo del verso “hermético” y no figurativo. Entiendo que esta innovación estética de las vanguardias domina la manera de hacer arte en nuestro siglo, y el poeta se ve obligado a tomar una actitud frente a la misma. Esto ocurrió inclusive a los vanguardistas de la primera hora, Vallejo y

Neruda, que luego de ser poetas “oscuros,” “herméticos” a ultranza, analizaron críticamente el efecto estético vanguardista y modificaron su poética a partir de esta crítica. La obra de los poetas de generaciones siguientes, como Parra o Paz, Cardenal o Belli, acepten o no éstos los postulados de las vanguardias, convive con el “canon” vanguardista, que mantuvo su prestigio. El gusto por el verso “hermético,” “oscuro,” se mantiene en el presente, aunque haya cambiado la relación de los artistas post-vanguardistas con estas primeras vanguardias históricas, que se les aparecen ahora como una “tradición” que representa—paradójicamente—la institución del “gran arte” vanguardista de las primeras décadas de nuestro siglo.

Esta toma de posición frente a las vanguardias caracteriza a todas las poéticas post-vanguardistas, que consideraremos en sus “estrategias” más claramente reconocibles. (Estas poéticas son post-vanguardistas en el sentido que suceden en el tiempo a las vanguardias históricas: muchas de ellas reaccionan contra sus propuestas poéticas, y son anti-vanguardistas, otras las rescatan parcialmente o en su totalidad y son neo-vanguardistas). Debemos notar que, después de las vanguardias históricas, asistimos a una gradual pérdida de hegemonía y “universalidad” de los procedimientos poéticos vanguardistas y a la creación de una mayor cantidad de “estilos” poéticos. Algunos de estos estilos poseen relativa popularidad y cuentan con notables poetas y numerosos discípulos; otros son reacciones poéticas individuales, prácticamente inimitables, pero de una repercusión inusitada dentro de la historia de la poesía. Las poéticas post-vanguardistas no pueden clamar (con la excepción del *realismo social*) la misma universalidad que tuvieron las poéticas vanguardistas unas décadas antes. La difusión de la obra de estos poetas es más lenta y limitada, se reduce la mayoría de las veces a lo nacional y difícilmente encuentran seguidores fuera del ámbito de su cultura y su lengua.

Caracterizaré a continuación las tendencias poéticas post-vanguardistas más representativas de la poesía hispanoamericana, tratando de explicar cuáles son sus aportes a la poética contemporánea:

a. *Los poetas cultos concientes de las innovaciones poéticas más recientes, que mantienen una relación simbiótica con la poesía popular y el mundo cultural al que esta poesía representa y da voz, y tratan de crear una “imagen” de la poesía popular en la poesía culta.*

Esta es la tendencia más versátil y la más difícil de comprender en todas sus proyecciones (puesto que implica el reconocimiento de un límite, así como también la fijación de un canal de comunicación entre dos sistemas culturales separados en su forma y su contenido). Su problemática sobrepasa lo estrictamente literario y se extiende a aspectos culturales no resueltos aún satisfactoriamente en hispanoamérica, como son el carácter de su identidad nacional y cultural. La inserto entonces como un apartado indispensable y una primera categoría sui generis al principio de mi clasificación. Muestra el esfuerzo de los poetas cultos por lograr una síntesis satisfactoria entre la poesía culta y la popular, empleando como procedimiento legitimador la representación de una cultura marginal negada de acuerdo a los cánones estéticos "más altos" de la poesía culta.

El origen moderno de esta relación entre la poesía culta y la poesía popular hay que buscarlo en el "descubrimiento" de los románticos de las literaturas populares y folklóricas, y en su esfuerzo por representar distintos aspectos de estas literaturas en la literatura culta. En hispanoamérica dio lugar a un proceso de apropiación de la "palabra del otro" por parte de los poetas cultos, y aparecieron por lo menos tres literaturas relacionadas con este interés en representar al otro como sujeto social: la literatura gauchesca, la indigenista y la negrista.² En estas literaturas está en juego el reconocimiento del otro y la relación conflictiva entre un grupo negado por la sociedad "oficial" y los grupos que representan el poder dentro de esa sociedad y son considerados responsables de ese estado de cosas.

El canon estético de esta literatura de la "alteridad" ha variado según las épocas, así como también el balance de lo popular y lo culto, desde la imitación dialectal de la forma de hablar del otro, en un contexto costumbrista, como es el caso de la poesía gauchesca, hasta los experimentos del español García Lorca en *Romancero gitano*, de 1928, quien retoma el esfuerzo de los románticos de renovar el romance popular, emplea la temática del mundo gitano, en boga especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, pero con un lenguaje poético vanguardista, en el que predomina el empleo de metáforas sorprendentes e innovativas.

La poesía "negrista" empleó motivos de la música popular de influencia negra, tratando de imitar su ritmo por medio del metro y otros recursos poéticos de la poesía culta. Uno de los poetas más eminentes de esta corriente fue el

cubano Nicolás Guillén, que derivó sus procedimientos poéticos del cancionero popular e integró elementos "costumbristas" con técnicas vanguardistas, como la agresiva metaforización.³ A pesar que el contenido de esta poesía "étnica" varía de acuerdo a la ideología de los autores (según se trate de un poeta "comprometido" como Nicolás Guillén, o "colorista" como Palés Matos, por ej.), éstos han procurado hallar la forma de integrar el contexto a la práctica específicamente textual, el mundo social a la búsqueda estética.

El esfuerzo de Guillén, que comenzó con *Motivos de son*, en 1930, y continuó con sucesivas publicaciones como *El son entero*, 1937, *Elegías*, 1948, *La paloma de vuelo popular*, 1958 y *Tengo*, 1964 (superando finalmente los supuestos de la poesía negrista para crear una poesía más ampliamente popular de profundo contenido social), es parte de un proceso artístico (iniciado durante el Romanticismo) cuyas premisas estéticas no se han agotado y, potencialmente, trascienden a las vanguardias. Conformen una línea poética abierta que continuará en el futuro independientemente de los cambios del gusto artístico: la alianza temporal de dos sistemas culturales diversos, cuya historia tiene paralelos y puntos de encuentro: el de la poesía culta, de algún nivel estético, con la poesía popular, que se rige por otros cánones. En esta alianza literaria participan elementos ajenos a los que típicamente conforman el sistema literario central, que se adopta como modelo hegemónico motivador y a veces prevalente. La poética vanguardista operó, en los casos citados de García Lorca y Nicolás Guillén, como una metapoética legitimadora, capaz de integrar una visión costumbrista de grupos sociales minoritarios (con procedimientos derivados de la representación romántica del "color local"), el uso dialectal de la lengua y la música popular en la norma culta de la poesía escrita, haciéndolas entrar por la "puerta grande," ya que en ese momento la estética de la vanguardia, como estética innovativa, internacional, hegemónica, revolucionaria y prestigiosa, era capaz de elevar la materia poética tratada a su propio nivel de desarrollo.

b. *Los poetas que intentan, a través de la transformación de los movimientos vanguardistas considerados más revolucionarios y amplios, trascender las propuestas de las vanguardias, sin violentar totalmente sus cánones, "reformándolas."*

Este es el caso de la poesía del mejicano

Octavio Paz. En “Aguila o sol,” de 1951, por ejemplo, Paz mantiene muchas de las propuestas del Surrealismo, el movimiento más tardío y también el más renovado de las vanguardias históricas (a juzgar por las continuas polémicas y refundaciones que lo caracterizaron).⁴ Observamos en su poesía una tendencia a practicar la “escritura automática” surrealista, su fe en la fuerza del poder liberador y transformador del amor sexual, su interés en lo onírico, su apego a una norma literaria culta, con un lenguaje poético elevado y metafórico. Al mismo tiempo aparecen otras características que lo distancian del Surrealismo y demuestran un deseo de independizarse de sus premisas: da a determinadas partes de su discurso poético un contenido más lógico, que lo hace relativamente parafraseable (si comparamos *Piedra de sol*, de 1957, por ejemplo, con poemas más herméticos de la vanguardia histórica, como “Walking around” de *Residencia en la tierra* de Neruda), introduce el cuestionamiento intelectual filosófico sobre la propia identidad personal y social, busca el origen cultural mejicano, critica la deshumanización del mundo contemporáneo con argumentos persuasivos, que implican una toma de distancia con respecto a las vanguardias en su momento más ortodoxo (cuyas obras más representativas en hispanoamérica son *Trilce* de Vallejo y *Residencia en la tierra* de Neruda).

El efecto poético vanguardista, caracterizado por la imagen metafórica oscura o ininteligible, el referente fragmentado, el mundo “inorgánico,” aparece pocas veces con la intensidad que lo veíamos en la primera vanguardia; notamos en cambio el deseo de recuperar el referente, el mundo representado. El proceso poético de Paz, que se mantiene artísticamente cercano a la vanguardia, y es en este sentido neo-vanguardista, se apoya, sin embargo, en una concepción cíclica y pesimista de la historia y una concepción espiritualista y metafísica de la vida, que resulta conservadora si la comparamos a la de otros poetas que trascendieron la propuesta poética vanguardista (como es el caso del ex-vanguardista Neruda en su *Canto general* de 1949 y en sus *Odas elementales* de 1954). Paz ha ejercido una influencia magistral en los jóvenes poetas mexicanos; su poesía “mítica” se presentó como una opción frente a otras estrategias de cambio, especialmente a la planteada por los poetas de posición filosófica histórico-materialista.⁵

c. Los poetas que rompen con la tradición de la vanguardia, con su poesía hermética, y restauran un referente poético realista, que toma

como materia poética hechos históricos pasados y contemporáneos.

Esta corriente fue encabezada por los mismos vanguardistas líderes, Vallejo y Neruda, e implicó una autocrítica a la postura solipcista de las vanguardias y a su incapacidad de proponer una praxis literaria humanizante, articulada como proyecto de recuperación moral del hombre y de elevación de su nivel de conciencia histórica.

Vallejo, en el poema “Un hombre pasa con un pan al hombro...,” de *Poemas humanos*, y Neruda, en “Explico algunas cosas,” de *España en el corazón*, expresan claramente sus objeciones a la propuesta poética vanguardista. Dice Vallejo: “Un hombre pasa con un pan al hombro / ¿Voy a escribir, después sobre mi doble?... / Un cojo pasa dando el brazo a un niño / ¿Voy, después a leer a André Breton?... / Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?...” (*Obra poética completa* 297). Y Neruda: “Preguntaréis: Y dónde están las lilas? / Y la metafísica cubierta de amapolas? / Y la lluvia que a menudo golpeaba / sus palabras llenándolas / de agujeros y pájaros? / Os voy a contar todo lo que me pasa...” y, luego de describir su experiencia de la guerra civil española, termina: “Preguntaréis por qué su poesía / no nos habla del sueño, de las hojas, / de los grandes volcanes de su país natal? / Venid a ver la sangre por las calles, / venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!” (*Antología poética* 99-101). En ambos casos es el contexto histórico y social el que ha invadido el mundo poético y hace imposible repetir la forma vanguardista de poetizar; el poeta siente ahora el *deber moral* de dar cuenta de esa realidad social injusta, opresiva y genocida.

Es ésta la tendencia más productiva de la literatura post-vanguardista hispanoamericana y la que posee un número mayor de poetas innovativos y reconocidos: además de Vallejo y Neruda, debemos incluir a personalidades como Mario Benedetti, Roque Dalton, Elviro Romero, Claribel Alegría, Antonio Cisneros y—quizá el más destacado de los poetas contemporáneos histórico-realistas—Ernesto Cardenal.

Si bien puede parecer poco clara la contribución específica efectiva de la poesía del mundo hispánico al arte vanguardista internacional, ya que la negación del referente figurativo del arte vanguardista y el empleo del verso “oscuro” o “hermético” crean una gran homogeneidad en la poética de los vanguardistas históricos de diversos países (excepto en las alusiones costumbristas de poetas como Vallejo y, por supuesto,

en el uso del lenguaje y sus giros pertenecientes a la historia y el carácter de cada lengua), no hay duda de que el arte realista social, tal como lo practicara Neruda en *Canto general* y Cardenal en *Homenaje a los indios americanos*, significa un gran aporte, específicamente hispanoamericano, idiosincrático y original, a la historia de la poesía contemporánea. La poesía hispanoamericana alcanza especialmente su gran madurez artística con este arte realista social, gracias a su feliz incorporación del referente social y político, la historia y la cultura de hispanoamérica.

Como tendencia, el realismo socialista "ha hecho escuela" con éxito, posee prestigio y cuenta con muchos seguidores entre los poetas jóvenes.⁶ La razón de su desarrollo en hispanoamérica tiene tanto causas externas como internas. La externa se originó tempranamente en el debate que tuvo lugar dentro de la intelectualidad rusa revolucionaria con respecto al papel que desempeñaban las vanguardias en el mundo del arte: ¿eran ellas progresistas o reaccionarias?⁷ En la medida que se consideró que presentaban una imagen irracional del hombre, e "inorgánica," fragmentada, del mundo, se las juzgó decadentes: perpetuaban en el arte la visión del mundo burgués y sus crisis, y no podían servir como estética para representar el nuevo estado social de la sociedad rusa comunista, ni para concienciar y ayudar al hombre oprimido de los países burgueses a participar en la lucha de clases de su sociedad y lograr su liberación.

Esta posición dio origen a una gran polémica dentro del comunismo en la década del veinte, entre el sector estalinista del Partido, que defendía el realismo socialista y subrayaba la importancia de que el Partido lo apoyara y promoviera, y el sector troskista, que consideraba que era imposible crear por decreto una estética que representara auténticamente al socialismo, puesto que el proletariado mismo debía producir sus formas artísticas, y era antidialéctico—dada la etapa en que estaba la revolución—suponer que estas formas artísticas ya habían sido creadas. El problema fue resuelto al más alto nivel del Partido, que adoptó una posición oficial al respecto en 1934, durante la hegemonía estalinista (después de las luchas políticas internas de fines de la década del veinte entre las fracciones troskistas de izquierda y estalinistas de derecha): la estética que respaldaba el Partido era el realismo socialista y quedaba desaprobada la estética vanguardista por considerársela decadente y pequeño-burguesa.⁸

Dada la organización del sistema partidario,

acorde con la filosofía internacionalista del marxismo-leninismo, esto significó prácticamente una orden para los artistas comunistas del mundo afiliados a los P.C. pro-soviéticos de integrarse al *realismo socialista*. Así lo hicieron sinceramente Vallejo y otros poetas que militaban en el marxismo, como el argentino González Tuñón.⁹ La propuesta adquirió popularidad y prestigio, incluso entre artistas no comunistas, debido en parte a que se presentó como una solución aceptable al problema de mimesis poética creado por las vanguardias. Luego, ante la realidad terrible de la guerra civil española, muchos poetas antifranquistas, como el valiente Neruda, e incluso otros políticamente más ambiguos, como Paz, trataron de dar cuenta de ese suceso trágico en su poesía y encontraron que los procedimientos creados por la estética realista eran apropiados para representar la catástrofe de la guerra y comunicar a los lectores su preocupación social.

A estos hechos externos que influían en la realidad hispanoamericana, hay que sumarles los hechos internos, especialmente la grave situación de crisis socio-política, consecuencia del subdesarrollo económico y del estado neo-colonial de estos países frente a potencias hegemónicas como Estados Unidos. Ante esta realidad, muchos escritores reaccionaron, llevados por sus sentimientos de solidaridad social, tratando de dar cuenta de ese estado de cosas y de responder al desafío de explicar lo que sucedía en ese mundo "distinto," de características diversas a las del mundo europeo y cuya representación era difícil, compleja y aún elusiva, así como también de proponer en el mundo de la ficción algún tipo de solución ideal liberadora a la situación de injusticia que vivía y aún sigue viviendo el pueblo trabajador latinoamericano.¹⁰

La inminencia del acontecer histórico, y la urgencia que supone encontrar una solución a sus crisis permanentes, ha llevado a los escritores hispanoamericanos a un elevado grado de conciencia histórico-social y de politización. El realismo social propuesto en la década del treinta por el comunismo ruso se presentó como una solución al problema de la representación de la vida social en el arte contemporáneo y, sus postulados, pasado el tiempo, dieron magníficos resultados literarios en hispanoamérica en escritores como Neruda y Cardenal y continúan aún teniendo vigencia en el presente como una estética legítima. A pesar de la oposición aparentemente radical a las innovaciones formales de las vanguardias, el realismo socialista y las numerosas variantes inspiradas directa o indirectamente

por éste—como la poesía coloquial, y toda la “nueva épica” latinoamericana representada por obras como *Canto general* de Neruda y *El estrecho dudoso* y *Homenaje a los indios americanos* de Cardenal—mantienen y sostienen algunas de las premisas estéticas de las vanguardias y pueden ser consideradas, en ciertos aspectos, una continuación de la *ideología cultural* de éstas (aunque rechacen sus procedimientos poéticos) porque proponen un acercamiento mayor del poeta a la realidad y la vida, atacando el estatus “estético” del poema y el concepto de que la “obra de arte” es un producto difícil, elaborado por un artista consumado de acuerdo a una técnica poética elitista muy compleja (tal como lo sostenía, por ejemplo, la poesía finisecular parnasiana y simbolista—*modernista* para hispanoamérica).

Los poetas simpatizantes del realismo socialista ven la poesía vanguardista como excesivamente “poética” y elaborada; menosprecian su concepto de metáfora, concebida como una figura innovativa y sorprendente, por las dificultades que ofrece su recepción y la discriminación que la imagen poética “oscura” o hermética ejerce con el público no iniciado en la lectura de obras vanguardistas. Buscan cambiar el lenguaje poético, variando su énfasis, que para los vanguardistas residía en la “expresión en sí” y para los realistas socialistas debe adecuarse a “un fin práctico,” utilizando un lenguaje persuasivo, informativo, narrativo y coloquial. La concepción artística subyacente en el realismo socialista—el realismo—es una estética decimonónica, que antecede a la invención del efecto estético vanguardista y al “arte inorgánico” de nuestro siglo veinte, puesto que forma parte del ciclo previo de arte “orgánico” burgués, y los ex-vanguardistas latinoamericanos, como Vallejo y Neruda, si bien aceptaron sus postulados, rescataron en su poesía post-vanguardista elementos de las vanguardias, como el uso de metáforas innovativas (aunque no de manera tan copiosa como en su época vanguardista) y la fragmentación de la imagen, el collage, con un propósito más “orgánico” que antes, empleando muchas veces las técnicas del montaje cinematográfico, para presentar una realidad fragmentada que siempre tiene por objeto, como lo vemos también en la poesía de Cardenal, dar una imagen totalizante e integrada del mundo y aspira a buscar su sentido y trascendencia.

d. *Una poesía lúdica, que cuestiona tanto la poética vanguardista como la certidumbre historicista del realismo socialista y su recons-*

trucción de una entelequia (manifestada en la convicción de que el mundo tiene un camino y la historia una dirección).

Los poetas de esta tendencia critican el estado de decadencia de la sociedad burguesa en lo que respecta a la distorsión de los valores humanitarios; muestran el estado de deshumanización, alienación y cosificación del mundo, al que atribuyen un carácter contradictorio irresoluble. Su crítica no coincide con la visión social del marxismo, al que parecen reprochar su convicción epistemológica. Asumen una actitud nihilista, que se satisface en el momento de negación; su poesía, a diferencia de la poesía realista socialista comentada, no parece querer avanzar hacia una síntesis entre la vieja y la nueva poética. Pertenecen a esta tendencia el “anti-poeta” Nicanor Parra y Carlos Germán Belli, creador de una poética anti-materialista y desencantada.¹¹ Estos poetas representan al mundo contemporáneo de manera muchas veces realista y orgánica, pero para rebajarlo y negar sus valores y su trascendencia, y para mostrar la inutilidad de una praxis liberadora. Exponen el sin sentido mediante el humor y la burla desacralizadora. Dice Parra en “Los vicios del mundo moderno,” de *Poemas y antipoemas*, 1954, en versos que ejemplifican esta nueva actitud cultural de lucidez y cinismo, como respuesta y solución personal frente a los conflictos morales que le plantea la existencia: “...Cultivo un piojo en mi corbata/ y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles”(110).

Estos poetas manejan con sutileza lo “literario,” tienen perfecta conciencia del estatus *estético* de la expresión poética y recurren, para atacarlo y rebajarlo, a la sátira, la parodia y la intertextualidad, con lo cual consiguen destruir la “seriedad” de lo poético. Belli hace constantes referencias intertextuales a la norma poética del Barroco, generando un “extrañamiento” con respecto al verso libre moderno, creando un diálogo entre el viejo sistema poético, vigente desde el Renacimiento hasta el Simbolismo y destruido por la praxis poética de las Vanguardias, y la poesía post-vanguardista, que, directa o indirectamente, se cuestiona cuál ha de ser su posición valorativa definitiva con respecto a ese pasado. No sabemos aún si los poetas contemporáneos lograrán en algún momento una síntesis integradora entre el antiguo y el nuevo sistema poético, o llegarán a una revaloración y reincorporación parcial y selectiva de ciertos aspectos del viejo sistema poético en el nuevo (podría ser, por ejemplo, la adopción de formas estróficas prestigiosas, como el cuarteto y el soneto, el

empleo de ciertos tipos de rima o el uso del verso medido, digamos el octosílabo o el endecasílabo, paralelamente al verso libre ahora hegemónico) o si quedará el primero definitivamente condeñado al museo de la historia.

Podemos considerarla la tendencia poética más reciente y la más "actual," vinculada a las formas del arte "post-moderno" de fin del siglo XX.¹² Repite muchas de las *soluciones artísticas* del arte post-romántico, modernista, de fin del siglo XIX: recurre a la combinación o "mezcla" de las formas poéticas precedentes; es consciente del estatus "literario," estético, de su actividad; prefiere el juego al "compromiso" y a la idea de una práctica social comunicable, capaz de influir en la vida de la sociedad y ayudar a su transformación; aspira a una mayor autonomía del arte. Se presenta como una solución poética aceptable que responde de una manera provocativa y sugere a dificultades reales que enfrenta la poesía contemporánea, cuyos "síntomas" más evidentes son la fragmentación que ha sufrido la poética antes hegemónica—la vanguardista—en poéticas diversas, de alcance y legitimidad más limitada, y la consecuente disminución gradual de la capacidad histórica de la poesía—siempre en términos relativos—de operar como norma estética, como "supra-género" rector, capaz de dar directrices y proponer soluciones formales y temáticas a los géneros más difundidos y "populares."

Entiendo que la poesía, siendo un género de escasa difusión, ha actuado en la literatura moderna (a partir del Romanticismo) como género "teórico" y experimental de avanzada, y que una de sus funciones ha sido la de hallar soluciones literarias que pudieran "aplicar" los otros géneros. Es un género normativo y contradictorio, capaz de crear parámetros de "modernización" para los otros géneros, pero que ha resistido cambios que los otros géneros históricamente han asumido y explican parcialmente su popularidad y mayor éxito de público, como, por ejemplo, el gradual abandono del verso y su reemplazo por la prosa. Esto no significa, sin embargo, que los poetas contemporáneos—aún cuando mantienen el verso como norma—no hayan realizado modificaciones profundas en su lenguaje poético, dejando de lado, en muchos casos, el lenguaje "especial," con múltiples y complejas figuras, y adoptando un lenguaje "práctico" y coloquial. La poesía, sin embargo, dada su historia, siempre amenaza con sufrir un proceso de "estetización," y corre el riesgo de ser percibida, desaparecidas las circunstancias inmediatas

que la hicieron posible, como un lenguaje especial y autónomo, que debe ser leído independientemente del que emplean los otros géneros, aunque utilice un lenguaje coloquial. Los poetas conscientes de la función de la poesía frente a los otros géneros, que tratan de asumir sus determinaciones históricas, consideran el cambio estético como uno de los elementos fundamentales de la poesía para conservar su situación de privilegio. En el momento en que la poesía contemporánea deja de aleccionar a los otros géneros literarios sobre el futuro estético, sobre posibles soluciones formales, o nuevas esferas de la realidad que indagar, amenaza con perder su autonomía y transformarse en un género ancilar. La poesía de tendencia lúdica, como lo ejemplifican los casos comentados de Parra y Belli, es, reitero—dentro del panorama de la poesía contemporánea—la que mejor preserva la función estética.¹³

El lenguaje poético de Parra, que asimila (y se asimila a) la frase hecha y el habla cotidiana, pone en relación, por medio de su sistema de marcos y sus referencias poéticas, al lenguaje corriente con el "alto" sistema literario, y cuestiona, implícita y explícitamente, con el rechazo del lenguaje poético "artístico," el valor de un lenguaje poético "especial," mostrando que la literatura no depende de un solo lenguaje literario establecido, sino de la red de relaciones y referencias que conforman la totalidad del sistema literario. Con sus negaciones Parra consigue efectivamente relativizar el lenguaje poético.

Belli trata el lenguaje de una manera muy diversa a la de Parra: para él el sistema literario "interviene" directamente—bajo la forma de poéticas del pasado—en la poesía y toma prioridad sobre el discurso contemporáneo, lo diacrónico prevalece sobre lo sincrónico. Emplea figuras "históricas" francamente en desuso en la poética contemporánea, como el hipérbaton, y un lenguaje poético "culto" voluntariamente "anticuado," y trata temas "metafísicos" alejados de la experiencia poética del lector de nuestro tiempo, creando un entretejido intertextual con la poesía barroca. Lo que da "actualidad" a su poesía es la mezcla de motivos elevados prestigiosos con motivos bajos (antítesis "barroca" practicada, por ejemplo, al hacer meditaciones metafísicas sobre la vida, la muerte y el destino del hombre, tomando como partida para dicha meditación el bolo alimenticio) y la ironía (y también la nostalgia y la mala conciencia) con que el poeta post-vanguardista ve el antiguo sistema literario, al que pone en contacto con el nuevo sistema, mostrando imágenes cosificadas

de la experiencia del hombre contemporáneo en el mundo, y exponiendo la descomposición, el aspecto fragmentario, desestructurado de ese mundo.¹⁴ Ambos mundos poéticos, el barroco y el contemporáneo, quedan, como en la arquitectura post-moderna, superpuestos; ambos se relativizan mutuamente y crean un comentario irónico sobre el otro, al menos en su pretensión de universalidad y permanencia; no llegan a una síntesis y muestran el carácter activo, negador y potencialmente destructivo de la contradicción; presentan al mundo moderno como una unión monstruosa de opuestos, un gran oximoron, una paradoja irresoluble.

El sistema literario contemporáneo ha sido relativamente poco cuestionado y si no hay hechos externos que creen la necesidad de un cambio mayor radical en las formas de representación (como sería la aparición de una realidad social radicalmente diversa que representar), la dinámica de cambio será generada internamente, a través del autoanálisis y la autocritica del medio artístico que, al hacer de la búsqueda de nuevas perspectivas y soluciones estéticas el objeto más importante del poetizar, culminará en el esteticismo (así ocurrió en el siglo XIX con el Simbolismo). Gran parte de la poesía futura, entiendo, se canalizará por esta vía: la de la intertextualidad, la mezcla genérica, lo lúdico, el cuestionamiento de los lenguajes, la relativización de la “gran” poesía, el extrañamiento cómico.

e. *Una poesía neo-vanguardista que sigue las propuestas poéticas de las vanguardias, sin hacer mayores críticas ni presentar objeciones a sus procedimientos.*

Lo que caracteriza a los poetas de esta tendencia, desde un punto de vista genérico, es el deseo, evidente en su poesía, de conservar el canon vanguardista. Estos neo-vanguardistas contemporáneos relativamente poco difundidos, como Saúl Yurkievich y Sergio Mondragón, fueron precedidos por otros vanguardistas tardíos, como Gonzalo Rojas y José Lezama Lima, que empezaron a escribir su poesía vanguardista a fines de la década del treinta y principios del cuarenta (cuando muchos de los primeros vanguardistas “históricos” como Neruda y Vallejo habían criticado y abandonado el efecto estético “oscuro” de las vanguardias), y continuaron escribiendo poesía vanguardista hasta las décadas del setenta y del ochenta.¹⁵ Estos vanguardistas “tardíos” tuvieron una repercusión poética mucho mayor que los neo-vanguardistas del presente, pero obviamente menor que los primeros vanguardistas: Huidobro, Vallejo y Neruda. No co-

mentaré específicamente las obras de estos neo-vanguardistas relativamente poco difundidos, como Yurkievich y Mondragón, que aunque repiten las propuestas poéticas de las vanguardias, no carecen de interés. Pero la continuidad de la creación de poesía neo-vanguardista en el presente, pasadas ya varias décadas de su momento de mayor auge histórico, y su relativa invisibilidad, nos impone algunas reflexiones.

Primero, nos autoriza a pensar que si bien las vanguardias históricas son movimientos literarios del pasado lo suficientemente criticados, el objetivo espiritual, cultural de éstas conserva su vigencia. Esto, entiendo, contradice el argumento de Bürger de que las vanguardias han sido “institucionalizadas” y han perdido en la práctica su capacidad contestataria y revolucionaria (*Theory of the Avant-Garde* 47-54). Las vanguardias mantienen su prestigio de poéticas contestatarias, desestabilizadoras de las certidumbres conformistas del mundo social burgués. A ella se vuelven con inquietud, en busca de respuestas para sus conflictos vitales del presente, muchos jóvenes lectores y poetas contemporáneos. Las vanguardias históricas continúan siendo la principal referencia, si no el motor, en relación a las cuales se sigue creando poesía y se dan los cambios poéticos, incluido el *cambio esteticista* protagonizado por poetas “post-modernos” como Belli.

El *cambio esteticista*, entiendo, es el primero que tiene la posibilidad de provocar una ruptura definitiva entre la poesía vanguardista, su lenguaje, su imaginario, y la poesía contemporánea, al distanciar la poesía de la vida, enfatizar la autonomía de la esfera de creación propia del arte y transformar la actividad creadora del poeta en preocupación medular del poetizar. Esta observación coincide con la conclusión de Bürger, de que el arte necesita tener su propia esfera de desarrollo, ser autónomo, estético, y no confundirse con la vida (47-54). El cambio esteticista (como sucedió antes con el Modernismo frente a la tradición poética romántica) pone al descubierto, con lucidez crítica, las contradicciones que subyacen en las vanguardias y la insuficiencia de la crítica estética al arte vanguardista de las corrientes poéticas derivadas del realismo socialista. (El tenor básico de la crítica realista socialista indicaba la inadecuación de la poética vanguardista a la situación histórica social, pero no daba respuestas a las implicaciones estéticas que esto tenía o las obviaba). Esta situación puede llevar a una reacción irreversible y un corte definitivo de la tradición poética, preparando el

terreno para la iniciación de una nueva tradición literaria radicalmente diferente, quizá con nuevos cánones poéticos, tanto en su contenido como en lo formal. Mi pronóstico histórico, claro, no quiere ser dogmático, ya que la evolución real de la historia del arte (que, en mi concepto, no progresa de manera mecánica y cíclica, sino dialéctica) dependerá de la dirección que tomen las fuerzas dinámicas participantes en cada situación concreta (cuyos pormenores no podemos conocer aún), pero sí quiero señalar que se ha abierto esta posibilidad.

Los lectores somos más generosos con las preferencias artísticas de los novelistas o los dramaturgos que con las de los poetas. En la década del sesenta se aceptaba con comodidad la idea de que un escritor latinoamericano contemporáneo escribiera una novela vanguardista (en hispanoamérica no se contó con una novela experimental vanguardista de éxito hasta la publicación de *Rayuela* de Cortázar en 1963) o una obra de teatro vanguardista (obras vanguardistas como las de Isaac Chocrón son relativamente recientes en el teatro latinoamericano), sin que la adhesión a los postulados de las vanguardias históricas pesara contra la "modernidad" de la obra. Sin embargo, un buen poeta joven neovanguardista, como el joven y malogrado José Carlos Becerra, parecía repetir una fórmula consagrada, incapaz de desplazar a los padres sagrados de las vanguardias históricas y, por lo tanto, menos digno de ser leído y tenido en cuenta que los primeros grandes, sin una verdadera convocatoria de público. Es que la literatura contemporánea ha colocado a la poesía en un privilegiado pedestal y espera que la poesía asuma un papel de líder estético y abra nuevos caminos al arte contemporáneo; si no lo hace, si se repite—como sucede en el caso de los poetas neo-vanguardistas—parece que está traicionando su misión histórica y este arte nace desvalorizado. No se lee a los buenos poetas simplemente por la calidad de su arte, se les exige además que contribuyan con su obra a un cambio importante—si no a una auténtica revolución—en la historia del arte. Cualquier logro por debajo de esto parecerá insuficiente, mientras conserve la poesía la función que hoy se le asigna frente a los otros géneros. Los buenos poetas neovanguardistas son vistos en el presente como poetas menores.¹⁶

Concluyo aquí estas notas sobre las tendencias principales de la poesía post-vanguardista

hispanoamericana, en las que he procurado presentar una visión sintética global histórico-teórica de los desarrollos poéticos post-vanguardistas, entender el destino literario de uno de los géneros más problemáticos del arte contemporáneo y prever posibles evoluciones, tomando en cuenta el valor estético de la poesía en relación a la totalidad del sistema literario.

■ NOTAS

¹ Sobre la rápida expansión y desarrollo de los movimientos de vanguardia, ver Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*.

² Ver el estudio de Josefina Ludmer, *El género gauchesco*; Antonio Cornejo Polar, "Notas sobre las tradiciones marginales" (157-73) y Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*.

³ Sobre la poesía de tema negro, ver la antología de José Luis González, Mónica Mansour, *Poesía negra de América*. Sobre Nicolás Guillén, ver Ezequiel Martínez Estrada, *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, y Nancy Morejón, ed., *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*.

⁴ Sobre la influencia del surrealismo en la literatura mexicana, ver Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)*. Para la interpretación del propio Paz sobre el tema, ver Octavio Paz, "El surrealismo" y "Arte mágico," *Las peras del olmo* (136-51 y 152-59).

⁵ Sobre Paz, ver Alfredo Roggiano, ed., *Octavio Paz*; Frances Chiles, *Octavio Paz: The Mythic Dimension*. Este magisterio de Paz sobre los poetas más jóvenes lo comprobamos en la antología que preparó junto a Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, *Poesía en movimiento México 1915-1966*, que él mismo prologó, en la que se incluyen poetas jóvenes influidos por él, como José Carlos Becerra y Marco Antonio Montes de Oca.

⁶ Véase la representatividad de los poetas de esta tendencia incluidos en Stefan Baciú, *Antología de la poesía latinoamericana*.

⁷ Con respecto a este debate, ver Leon Trotsky, *Literature and Revolution*. Para una visión sintética global, ver Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (37-58).

⁸ Los términos de dicha polémica continuaron dentro del marxismo, y en la década del cincuenta la reactualizaron Lukács, que defendía el realismo socialista, y Adorno, que creía en el papel progresista de las vanguardias. Sobre este punto ver Bürger, "The Debate between Adorno and Lukács," *Theory of the Avant-Garde* (83-92).

⁹ Ver Beatriz Sarlo, "Raúl González Tuñón: el margen y la política," *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (155-78), y Angel Flores, ed., *Aproximaciones a César Vallejo*.

¹⁰ La interpretación marxista de la historia ha gozado de gran popularidad en la juventud educada de América Latina, que comparte con los sectores proletarios los sentimientos de frustración del destino nacional. La ideología nacionalista *per se* fue más asequible y de más fácil penetración que el marxismo en estos sectores populares proletarios, muchas veces bajo la manipulación demagógica de líderes reformistas populistas pequeño-burgueses, como Haya de la Torre en Perú y Perón en Argentina. Ver Jean Franco, *La cultura moderna de América Latina*.

¹¹ Ver René de Costa, "Para una poética de la (anti)poesía," en Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas* (9-

40); Ricardo Yamal, *Sistema y visión en la antipoesía de Nicanor Parra*.

¹² Ver Matei Calinescu, "Postmodernism," *Five Faces of Modernity* (263-312) y Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*.

¹³ Consultar Jurij Lotman, "Poetry and Prose," *The Structure of the Artistic Text* (94-104); Susana Reisz de Rivarola, "Literatura y Poesía," *Teoría Literaria* (49-72); Raúl Bueno, "El uso poético del lenguaje," *Poesía hispanoamericana de vanguardia* (7-17).

¹⁴ Ver Carlos Germán Belli, "Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma," *Boda de la pluma y la letra* (135-39).

¹⁵ Al primer libro de Lezama Lima, *Muerte de Narciso*, 1937, le siguen *Enemigo rumor*, 1941, *Aventuras sigilosas*, 1945, *La fijeza*, 1949, *Dador*, 1960 y *Fragmentos a su ímán*, 1978, póstuma. Gonzalo Rojas publica *La miseria del hombre*, 1948, *Contra la muerte*, 1964, *Oscuro*, 1977, *Del relámpago*, 1981, *Cincuenta poemas*, 1982. Saúl Yurkievich, *Fricciones*, 1969, *Retener sin detener*, 1973, *Rimbomba*, 1979 y Sergio Mondragón, *El aprendizaje de brujo y otros poemas*, 1969. Guillermo Sucre en *La máscara y la transparencia Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (271), dice que el modelo de Yurkievich es la poesía vanguardista de Huidobro y Vallejo.

¹⁶ Unas pocas reflexiones al margen. La poesía moderna pertenece a una tradición culta (e incluso hiperculta) y, debido a su complejo y cambiante código de lectura (comparada a géneros más populares como la novela, por ejemplo), se la percibe engañosamente como un género elitista. Sin embargo (gracias, en gran medida, al empleo del verso) es un género cuya evolución parece tomar muy en cuenta los elementos "extrínsecos" al lenguaje escrito. Imita, muchas veces, el aspecto "sonoro" y musical del lenguaje oral, es casi siempre breve, incluye elementos "mnemónicos" en su estructura (la repetición de sonidos y construcciones sintácticas, especialmente). Existen además tradiciones paralelas de poesía popular oral y de canción popular, que mantienen una relación dialéctica revitalizante con la poesía culta, tanto por los elementos de la poesía popular que adoptan y adaptan los poetas cultos, como por los elementos de la poesía culta que toman los poetas populares. Sería imposible pensar géneros modernos en prosa, como la novela, independientemente de la historia de la escritura, y es hasta cierto punto ridículo leer en voz alta una novela, pero la poesía, aún la poesía más vanguardista, cuyas intrincadas figuras la hacen poco accesible a un público no iniciado, guarda una relación "simbiótica" con la oralidad y hasta con la canción musical, y puede pasar del registro escrito al oral. Es en este sentido, uno de los géneros literarios más arcaicos pero también uno de los más dinámicos, y este dinamismo, esta capacidad para variar su posición dentro del concierto de los géneros (hasta llegar al papel meta-literario que muchas veces se le asigna en la estética contemporánea) es, creo, una de las causas de la supervivencia y aún de la notable vitalidad de la poesía.

■ OBRAS CITADAS

Baciu, Stefan. *Antología de la poesía latinoamericana*. 2 volúmenes. Albany: State University of New York Press, 1974.

Belli, Carlos Germán. *Boda de la pluma y la letra*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985.

Bueno, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana Editores, 1985.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Traducción de Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.

Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.

de Costa, René. "Para una poética de la (anti)poesía." Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra, 1988.

Chiles, Frances. *Octavio Paz: The Mythic Dimension*. Nueva York: Peter Lang, 1987.

Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976.

Flores, Angel, ed. *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1971.

Foster, Hal, ed., *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.

Franco, Jean. *La cultura moderna de América Latina*. México: Grijalbo, 1985.

González, José Luis, Mansour, Mónica. *Poesía negra de América*. México: Ediciones Era, 1976.

Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Traducción de Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan, 1977.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Martínez Estrada, Ezequiel. *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*. Montevideo: Arca, 1962.

Morejón, Nancy, ed. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.

Neruda, Pablo. *Antología poética*. Selección de Rafael Alberti. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. Primera edición, 1957. Barcelona: Seix Barral, 1971.

Paz, Octavio, y Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis. *Poesía en movimiento. México 1915-1966*. México: Siglo XXI, 1966.

Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría Literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.

Roggiano, Alfredo, ed. *Octavio Paz*. Madrid: Fundamentos, 1979.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y libros, 1978.

Sucre, Guillermo. *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 2da. edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3 volúmenes. Madrid: Guadarrama, 1971.

Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. 5ta. edición. Publicación original de 1924. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1975.

Vallejo, César. *Obra poética completa*. Bogotá: La Oveja Negra, 1980.

Yamal, Ricardo. *Sistema y visión en la antipoesía de Nicanor Parra*. Valencia: Hispanófila, 1985.