

2020

## Fantasma y ucronía en la poesía de Pedro Lastra

Miguel Gomes

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Gomes, Miguel (April 2020) "Fantasma y ucronía en la poesía de Pedro Lastra," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 91, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss91/6>

This Pedro Lastra y la Lección del Diálogo is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## FANTASMA Y UCRONÍA EN LA POESÍA DE PEDRO LASTRA

**Miguel Gomes**

The University of Connecticut, Storrs

El propósito de estas páginas es caracterizar la poética de Pedro Lastra (Quillota, Chile, 1932) en el contexto de la posvanguardia, entendida no tanto como una estética confinada en el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, sino cristalizada entonces pero aún activa e independiente hasta cierto punto de la lógica de los ismos. El autor, que publica en 1954 su primer poemario, *La sangre en alto*, comienza a darse a conocer poco después de surgida una primera crítica al itinerario vanguardista, es decir, cuando este era sentido como factor histórico. Muchas creencias de Lastra entroncan, no obstante, con prácticas colectivas que hasta los albores del nuevo milenio se extienden en el macrocampo cultural hispanoamericano, rastreables en escritores diversos, cuyas obras se difundieron cuando la relación con la vanguardia lejos estaba de ser mediada por el deseo de ruptura, sin que se olvidase o ignorase lo que constituyó como experiencia límite de lo moderno. Tras el frenesí de las corrientes europeas y latinoamericanas que se sucedieron entre 1905 y 1940 aproximadamente, la poesía ya no podía ser la misma, pero ello no significó para los poetas a los que me refiero que debía continuar siendo vanguardista. A los antivanguardismos o neovanguardismos que sin duda han abundado desde mediados del siglo XX hasta hoy, Lastra claramente ha preferido una tercera opción que no recae en ninguno de esos extremos y en la que podríamos situar, asimismo, a hispanoamericanos como Eugenio Montejo, Carlos Germán Belli o José Emilio Pacheco —a quienes menciono por sus lazos de amistad y por el activo intercambio de ideas con Lastra—.

El término *posvanguardia* cuenta con una amplia trayectoria en la crítica

hispanoamericana, que arranca de 1928 con Jorge Basadre e incluye, entre nombres posteriores, los de Roberto Fernández Retamar, Octavio Paz, José Olivio Jiménez o Jaime Alazraqui<sup>1</sup>. Aunque las de Fernández Retamar y Octavio Paz gozan de gran difusión, aquí me concentraré, en bien de la brevedad y la eficacia, en la sistemática descripción que en los años sesenta ofreció otro poeta dado a teorizar, el argentino César Fernández Moreno, cuyo libro *Introducción a la poesía* (1962) fue distribuido en toda Hispanoamérica por el Fondo de Cultura Económica y se reimprimió en las décadas de 1970 y 1980. El volumen, entre el manual y la proclama, ensaya una solapada historia de la lírica en la que se distinguen tres grandes épocas —o poéticas que podrían recuperarse como tanteo individual incluso disuelta su vigencia colectiva—: la de la poesía “tradicional”, la de la “vanguardia” y la de la “posvanguardia”. La última parte de *Introducción a la poesía*, titulada a secas “La poesía” (95-143), se dedica de lleno a lo que identifica como posvanguardismo (91-94), dando a entender que se ha llegado en esta fase a una plenitud.

Según Fernández Moreno, la poesía “tradicional” exigía temas y lengua “bellos” en sí mismos; la “música” regulaba su expresión en forma de métrica imprescindible, ritmo y rima. La poesía de “vanguardia”, en cambio, impuso el verso libre que se había asomado al escenario literario desde el siglo XIX, y tal imposición se hizo gracias a dos condiciones sociales: el auge de la cultura de masas, con una competitividad capitalista traducida en deseo constante de renovación de los productos culturales, y la necesidad simultánea del artista de sublevarse contra la masificación, lo que dio pie al hermetismo enconado. Tras esa aguerrida actividad, la posvanguardia aprovecha todas las oportunidades creadoras localizables en la historia de la poesía, sean “tradicionales” o en pugna con la tradición:

Son muchas las grandes voces [...] que han tomado conciencia de que el vanguardismo, como tantas otras revoluciones contemporáneas, ha producido su detonación solo al nivel de la técnica. Que ha consistido en el reemplazo de una cáscara envejecida por una supercáscara dotada de todas las perfecciones que puede crear la industria contemporánea. Pero el vanguardismo [...] solo rendirá su positivo servicio al hombre cuando lo ayuden a reencontrar y expresar ese mejor contenido que nuestro actual vacío espera ansiosamente. Ese camino ha sido entendido ya, en los últimos años, por un tipo de poesía que podríamos llamar de posvanguardia, en cuanto utiliza las conquistas positivas del vanguardismo para crear un instrumento expresivo adecuado a las nuevas circunstancias del mundo [...]. Debemos evitar reincidir en algún tipo de revolución lírica que resulte ya atrasada y hasta reaccionaria. (91-94)

Los hábitos poéticos de Lastra, a mi ver, ejemplifican mucho de lo observado por Fernández Moreno cuando intentaba retratar el estado de la poesía hispánica luego de la acción incendiaria de los vanguardismos y el

rápido acomodo de estos a las nuevas “academias”<sup>2</sup>.

Uno de los pasajes más ricos de las *Conversaciones con Enrique Lihn*, que permite conocer con precisión no solo la poética de Lihn, sino la de Lastra, da pie a que deslindemos tres corrientes esenciales que coexisten durante toda la segunda mitad del siglo XX hispanoamericano. El capítulo en cuestión es aquel donde los dos dialogan sobre Jorge Luis Borges, a quien cuadraría a la perfección la descripción de “vanguardista arrepentido” que propone Paz en *Los hijos del limo* (208). El arrepentimiento, como es bien sabido, generó en el Borges consagrado un auténtico repudio de su ultraísmo juvenil, rastreable en numerosos escritos. Desde luego, quienes sintieron todavía la fascinación por la vanguardia, aun atenuada o soterrada, no pudieron menos que objetar a ese Borges. Basta echar un vistazo a las opiniones de Lihn para percibir las posibilidades argumentativas de tal postura; y no podemos ignorar que en sus inicios no solo participó de experiencias grupales neodadaístas o neosurrealistas como la de *Quebrantahuesos*, sino que su carrera es inseparable de la experimentación verbal y de medios:

Borges no tiene un sentido mayor para la polisemia; su discurso es monosémico y gramaticalmente correcto, regular. Francamente, aunque no cuente historias, la poesía de Borges reprocesa muy a menudo el material narrativo y reflexivo de sus ensayos y ficciones con mucho menos suerte que en esos dos géneros. En suma, me parece un poeta anticuado y desprovisto de ciertos sentidos que son esenciales para hacer el tipo de poesía que nosotros reconocemos como poesía moderna. (Lastra, *Conversaciones* 95)

Ala díaada antivanguardista-neovanguardista que vemos en Borges y Lihn, podemos agregar ahora un tercer conjunto de inclinaciones que no apuestan ni por el rechazo ni por la recuperación, presentándose como razonado hallazgo de la novedad en lo tradicional. Contesta Lastra a los comentarios de Lihn:

Yo haría la cartilla de mi desacuerdo contigo centrada en estos puntos: me parece que las remisiones a textualidades anteriores, precisamente por ser tales y no reiteraciones pasivas, cumplen una nueva función en sus poemas [...]. En fin, prefiero resumir las razones de mi preferencia en una cuestión más de fondo: lo que me atrae en la poesía de Borges es esa especie de clasicismo no anclado ya en ningún período histórico, un “clasicismo personal”. (95)

El desasimiento historiológico, la ucronía latente en la frase “no anclarse en ningún período histórico” condensa para mí uno de los fundamentos de la estética lastriana. En los siguientes renglones describiré algunas maneras como se vislumbra.

*La ucronía tematizada*

No habría de extrañarnos que un elemento central del sistema lírico de nuestro autor se erija en asunto en una escritura con frecuencia de tono meditativo, o que lo pone a convivir con la efusión. Tal como el “lector” — en la mejor tradición borgiana— es una de las máscaras adoptadas por los hablantes de Lastra, el “poeta” que reflexiona sobre su oficio menudea en sus libros. Y a veces la crítica de la *modernolatría* —usemos la palabra en el sentido de Umberto Boccioni, tal como lo ha estudiado sistemáticamente Pär Bergman— viene envuelta, para hacer más sutil su humor, en un antiquísimo lugar común, el *ubi sunt*:

¿Qué fue de tanta invención  
y de tantas novedades y ocurrencias  
y palabras  
escritas para durar  
como trajeron? (Poesía completa 202)

Algo similar cabría decir de las composiciones donde se apunta a los gestos de rebeldía en general, incluidos aquellos que hacen explícita la fobia a todo lo canónico, como la siguiente, titulada “Al margen de Darío”, en que la confluencia entre el Pedro de los Evangelios y el nombre del autor —dato paratextual difícil de soslayar— coloca la enunciación en un plano temporal emancipado de precisiones, y más porque el texto se dispone a evocar “verdades”:

Perdona, pues, maestro, a este mísero Pedro  
que te negó tres veces  
en casa de romanos  
y tirios y troyanos,  
a ti, que construiste  
esos bajeles mágicos  
que fueran las mejores  
naves de altura y de profundidad.

Lo engañaron los falsos mercaderes del templo,  
sus sibilinos ecos y promesas,  
hasta que vino el tiempo  
de las inadvertidas floraciones  
del poema y del rito  
verdaderos. (PC 131)

No está de más recordar que en estos versos podrían ocultarse remisiones

a un brevísimo ensayo donde, rectificando los ataques en su etapa ultraísta al modernismo, Borges aseveró que “Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores [...]. Quienes alguna vez lo combatimos comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar libertador” (13).

A contramano de la bloomiana “ansiedad de las influencias”, la constante alusión a maestros organiza los discursos del Lastra poeta. A veces, estos se convierten en presencias espectrales con las que el *yo* se funde gustoso en un *ni aquí ni ahora* que amalgama pasado, presente y futuro:

Persistirá la música, dijeron,  
 pero la antigua gente de los libros,  
 nuestros viejos maestros,  
 han de ser olvidados,  
 así como la amada bendición de las eras  
 solo será visible  
 en cambiantes imágenes.  
 Estaba escrito en el aire del tiempo,  
 no en páginas ni en letras duraderas  
 pues el sueño de Gutenberg  
 fue también nuestro sueño  
 por demasiados años,  
 y ha llegado la hora  
 del continuo, incesante fluir que anime todo  
 cuanto quede en nosotros del fervor de la vida. (PC 203)

En otras ocasiones, el maestro es específico, como hemos visto en el caso de Darío o lo declara de entrada “Noticias del maestro Ricardo Latcham, muerto en La Habana” (PC 113). Sea como sea, la aparición de tales figuraciones no hace sino destacar la fortaleza de la tradición y la fragilidad de la visión rupturista que la modernidad instaló en la historia de la cultura. Ello, sugiriendo un desengaño de la originalidad absoluta, o una cosmovisión más vasta, que incluye muchos aspectos de la existencia, lo que delatan poemas como “Canción del pasajero”, que no diluye los referentes sociales concretos —la alusión a *Adiós al siglo XX*, poemario de Eugenio Montejo, a quien va dedicada la pieza, así permite entenderlo—:

Me despido del siglo  
 que nos llenó de ruido y de máquinas  
 y desterró el silencio  
 y alargó nuestros días  
 sobre asolados campos. (PC 134)

No faltan versos más abstractos en su posición ante la experiencia humana, en los que el presentimiento de la mortalidad —en esta poesía, “la muerte no es el fin de nada, sino el comienzo de todo”, según observa Marcelo Pellegrini (14)— se entrelaza con las certidumbres de una inevitable pertenencia a ciclos universales y naturales, como se comprueba en “Diálogo del porvenir”:

Conocen más las hojas de los árboles:  
ellas caen ahora  
sin prisa,  
indiferentes,  
como desciende todo  
lo que es fiel a la tierra.

Y yo que nada sé,  
cuando diga el adiós  
diré la bienvenida. (PC 136)

La ucronía, sin embargo, no se limita a ser un asunto en la poesía de Lastra, y afecta a la totalidad de su aparato expresivo. De hecho, de tanta importancia como la restricción minimalista —que he discutido en otras oportunidades (Gomes 184)—, me parece legítimo caracterizar la *suspensión* como cimiento elocutivo de su obra. Con el término me refiero, en particular, a todos los modos en que se anula nuestro entendimiento lineal del tiempo. Aunque no sean las únicas, cinco estrategias sobresalen en estos procesos expresivos: la anáfora; la geminación u otras formas cercanas de recursividad; el enigma o la paradoja; el fragmentarismo; la écfrasis.

### *La anáfora*

Si tuviese que seleccionar un puñado de versos emblemáticos de la poética lastriana, la elección probablemente recaería en los que encabezan la edición de 2016 de su *Poesía completa*:

Ya hablaremos de nuestra juventud,  
ya hablaremos después, muertos o vivos  
con tanto tiempo encima,  
con años fantasmales que no fueron los nuestros  
y días que vinieron del mar y regresaron  
a su profunda permanencia.

Ya hablaremos de nuestra juventud  
casi olvidándola,  
confundiendo las noches y sus nombres,

lo que nos fue quitado, la presencia  
de una turbia batalla con los sueños.

Hablaremos sentados en los parques  
como veinte años antes, como treinta años antes,  
indignados del mundo,  
sin recordar palabra, quiénes fuimos,  
dónde creció el amor,  
en qué vagas ciudades habitamos. (PC 17)

El retorno en cada estrofa al verso inicial —y al título— infiltra en el discurso sucesivas negaciones de su avance que se complementan con otros indicios de radical indeterminación o liminaridad, ingredientes centrales del cronotopo lastriano: un futuro donde nos espera el pasado —o, al menos, su evocación—, el muerto es el vivo, los años propios son ajenos, venir es regresar, recordar es olvidar, dormir es batallar, veinte son treinta. No en vano, el poema aporta en un último verso donde el hablante subraya que reside en los dominios de lo “vago”, y en un tiempo similar, puesto que en el verbo *habitamos* se borra la distinción entre pretérito y presente.

Otra encarnación del cronotopo al que me refiero, más sintética, surge en el verso final de “Brevísima relación”, poema igualmente estructurado mediante un polisíndeton anafórico que amplifica la “turbia batalla” de “Ya hablaremos de nuestra juventud”:

y entonces empiezan a entrar en tu noche  
y te miran con sus ojos fijos  
y tu sueño es ahora su acuario  
un medio difícil para un ser tan terrestre  
y no hay tiempo ni espacio para otros prodigios (PC 21)

### *Otras recurrencias*

Si las estructuras anafóricas se destacan por su abundancia y su repaso minucioso exigiría muchísimas páginas, otros patrones iterativos merecen comentario, puesto que cumplen con eficacia semejante su comedido de suspender la linealidad. En un poema como “Llama”, cuyas imágenes esenciales parecieran sugerir el incontrolado movimiento del incendio, la geminación del penúltimo verso alude sin más a una continuidad extática que encaja en las previas incertidumbres temporales —“sin antes, sin después”— y espaciales —“fuego de dónde”—:

Ese eres tú, un cuerpo que no sabe,  
una rama prendida en el gran fuego

el gran fuego de dónde  
 sin antes, sin después,  
 lejos del mar que ilumina la noche  
 sigue, sigue,  
 ese eres tú adentro de su llama. (PC 27)

Todo lo cual se recalca cuando comprobamos el marco cíclico del texto, puesto que una de sus anáforas enlaza el primer verso con el último y puesto que el “gran fuego”, núcleo de su imaginería, se menciona en el seno de una anadiplosis, es decir, es un fuego retornante.

Tampoco faltan casos de variantes del antiguo *leixa-pren* trovadoresco, solo que, como ocurre en *Transparencias*, el único libro de Lastra que parece estricto desde ese punto de vista constructivo, enlazando poemas contiguos en una serie:

Este año las aves migratorias  
 no traen la alegría de su canto y su vuelo:  
 han traído la muerte  
 pasando de ala en ala,  
 de rumor en rumor, hacia regiones  
 que la memoria en sombra  
 y temerosa  
 ignora. (PC 184)

A la sombra de un sueño has regresado,  
 Eugenio amigo,  
 a visitarme,  
 a recordar historias perdidas y encontradas.  
 Hablamos largamente bajo un árbol  
 parecido a un samán.  
 Se oyó el canto de un pájaro:  
 –Ya ves, ya ves, dijiste,  
 aquí estamos muy bien acompañados. (PC 185)

Además de retomar el segundo poema el final del primero, ha de considerarse que la imaginación cósmica de este alude a la poesía de Eugenio Montejó, a quien se recuerda de manera explícita en el segundo. Y si el vínculo adicional a través del tema de la muerte no bastara para que leamos el segundo texto volviendo al primero, no podemos tampoco ignorar que Lastra, en su papel de crítico, ha descrito la obra montejiense como compuesta de “menciones migratorias” (“El pan” 213), lo que acabaría de crear una red de mutuas remisiones entre estos dos poemas, ahora con el respaldo de un plano de intertextualidades reflejas en que también comparece la ensayística lastriana.



misma de precisar qué es lo llevado. La exactitud de la cifra de años acentúa, por supuesto, la vaguedad que imbuje a lo demás:

Esta historia no es nueva,  
dice el vigía:  
ocurrió hace tres años  
y ahora se repite.  
Y el vigía señala  
los restos del naufragio  
que oscurecen la playa,  
y a lo lejos  
algo como vilanos llevados por el viento. (PC 138)

Enigmáticos y relacionados con las ucronías resultan, también, algunos poemas que rozan las aporías eleáticas haciendo del presente continua ausencia o creando una zanja insalvable entre el individuo portador de un pasado y el ahora que se le escapa:

No te abandona en toda la mañana  
la sensación de haber llegado tarde  
a un lugar donde alguien te esperaba. (PC 206)

Y casi todos los elementos que hemos visto hasta ahora pueden hallarse condensados en una composición como “La ciudad sin ti” y, en sus “aires neblinosos”, auténticas sumas de indeterminaciones de tiempo, espacio y límites de la subjetividad:

Y la ciudad sin ti  
se ha ido sin saber cómo ni cuándo  
a años luz de este tiempo terrenal.  
Se fue, se nos perdió y ahora está lejos  
en la región del nunca más  
y de las horas del alguna vez.  
Me dices que ella gira,  
y esto es cierto,  
entre aires neblinosos traspasados de imágenes  
que otras manos movieron,  
no las nuestras. (PC 220)

No se equivoca el citado Marcelo Pellegrini cuando afirma que el universo lastriano parece gobernado por una “borradura seminal” (14).

*Fragmentarismo*

Las cancelaciones hermenéuticas nos hablan de un sentido desintegrado o postergado que no dista demasiado de lo que ocurre con la forma misma de muchos poemas, que optan por la brevedad extrema o se presentan, sin rodeos, como vestigios de algo mayor inalcanzable o algo mayor perdido. “Fragmento” es el título de uno, cuyo asunto es apocalíptico (PC 54) y, en otras ocasiones, lo fragmentario se evoca sin rodeos como rasgo de un mundo liminar, donde nada parece obedecer a parámetros espaciotemporales seguros —lo confirman el último verso y lo encarna la métrica de la composición, cuyo único endecasílabo rompe una secuencia de heptasílabos encabezada por un alejandrino de clara cesura—:

¿Quién podrá saber más de lo desconocido?  
 Tan solo esa raíz  
 que se hunde en la tierra  
 para hacer su camino  
 sin ser vista ni oída,  
 pues ella nada ignora  
 de puntos cardinales,  
 figuraciones y fragmentaciones,  
 insasibles finales. (PC 188)

La ucronía asimismo puede unirse a la alienación como sucede en “Noticias del extranjero”, cuyos puntos suspensivos iniciales recalcan la cualidad fragmentaria de los versos:

...teatros donde alguien cambiaba la decoración  
 antes de que las escenas terminaran  
 la derrota de un Roncesvalles de utilería  
 y el eco de una despedida de otro tiempo  
 otra historia (PC 57)

*La écfrasis*

Desde sus inicios, la obra de Lastra ha sido rica en sus diálogos no solo con la literatura, sino con otras artes, en particular, la música y la pintura. Si esos textos verbales, musicales o visuales surgen como referencias, no ha sido escasa la coexistencia de esta poesía con el dibujo o la pintura en el espacio mismo del libro, en ediciones en las que han participado Mónica Lihn (*Cuaderno de la doble vida*, Ediciones del Camaleón, 1984), Fernando Álamo (*Baladas de la memoria*, Estampa Ediciones, 2011) y Mario Toral (*Transparencias*, Editorial Pfeiffer, 2014). Aunque no pretendo aquí agotar la complejidad de dicho diálogo

que merecería un tratamiento independiente, sí deseo llamar la atención a lo que tiene que decirnos sobre el entendimiento ya no moderno del tiempo.

Siendo la écfrasis una traducción —usualmente— de imagen a palabras, no debería omitirse la problemática relación que introduce en el poema con la noción de una totalidad, que acaba por entregarnos un “fragmented world told in split-up narratives” (Louvel 247). Lo anterior, de una vez, coloca la doble exposición en un plano de fracturas temporales, donde percibimos de inmediato que el tiempo de una obra no es el tiempo de la obra que la cita o describe, pero, además, siguiendo los planteamientos de Tamar Yacobi, como buen ejemplo de los peligros de la traducción, el ejercicio ecrástico supone a la vez traición e ironía:

[T]o quote or re-present an artwork in words is to frame one global act of communication within another. The perspectives involved in visual discourse— painter versus beholder—are thereby reset into the verbal discourse about the visual discourse. So, in ekphrasis, the quoting chain goes from literary author to narrator to plastic artist, with their respective ends, skills, vehicles, audiences, and at times with further mediators en route. Ekphrastic speakers can therefore betray themselves [...] in more ways than usual, against more diverse (e.g., aesthetic) norms and to richer ironic effects. (712)

El espejismo de la identidad entra en crisis en la representación literaria cuando el signo tiene como referente, a su vez, otra serie de signos cuya relación con sus respectivos referentes se sitúa también en la zona de dudas de la ficción artística reforzando tanto el fragmentarismo —esta vez en el sujeto— como las recurrencias que contribuyen a suspender la linealidad. “Desnudo bajando otra escalera” es uno de los poemas de Lastra donde más apreciamos su atracción por los dilemas de la representación artística del espacio y el tiempo, palpitantes, por cierto, en el *Nu descendant un escalier* n° 2 (1912) de Marcel Duchamp. El cuadro, es bien sabido, retrata simultáneamente numerosas posiciones de un cuerpo geometrizado; pero si el gesto pudiese considerarse afín a los gustos cubistas, la dinamización del desnudo delata un comercio de Duchamp con preferencias futuristas. Al intentar analizar el movimiento, Duchamp, descomponiendo y superponiendo instantes de una trayectoria, representa el tiempo en términos espaciales, lo que acaba por anularlo del modo más paradójico posible, pues el movimiento se estatiza. En el poema de Lastra la contradicción se perfila en el contraste entre la percepción evocada en la primera mitad y la memoria personal a la que se alude en la segunda:

El ojo tiembla      el ojo parpadea  
se obstina en retener  
la presencia desnuda  
que sube y baja por una escalera.

Del mundo entonces como una escalera  
recorrida por ti:  
ascensos y descensos  
no desapariciones. (PC 93)

Los movimientos de la memoria desmienten el poderío del presente o del futuro y convierten la “obstinación” del ojo en un paradigma numinoso, donde las “desapariciones” de lo pretérito quedan invalidadas en una realidad alterna que impone una nueva visión —los prosaicos y cotidianos “subir” y “bajar” ceden lugar, después de todo, a los sublimes “ascensos” y “descensos” que insinúan un plano metafísico—. La presencia de la ausencia en el poema, de hecho, se materializa gráficamente en el espacio vacío que en la primera línea separa los dos “ojos” mencionados. La fascinación experimental de un cuadro vanguardista, de esa manera, se pone al servicio de una voz que enuncia una vez más su fe en lo trascendente, en un escape del imperativo de futuridad propio de lo moderno: tal contradicción sugiere una de las “traiciones” que Yacobi daba por posibles en la écfrasis, y no menos ayuda a atisbar la “ironía”, ya que se ha invertido el innovacionismo duchampiano en pro de la valoración de lo atemporal.

Cuando un texto literario intenta remitirnos a un texto visual hemos de reparar en que la linealidad del lenguaje verbal incita nuestro recuerdo de una imagen, lo cual significa que el signo lingüístico se dirige hacia lo que ya en nosotros es parte del pasado. Incluso si la lectura fuera más o menos paralela a la percepción de una imagen, los estímulos de esta última se reciben con mayor celeridad y efecto de simultaneidad: para cuando llegamos al final del texto escrito nuestra relación con el visual es de reactualización, así que los avances en el terreno de la palabra exigen retrocesos en el de la imagen. No encuentro mejor ejemplo de una intuición lírica de esos desajustes de la écfrasis que el ofrecido por Lastra en “Estudio”, brevísimo poema en el que mediante oleadas de recuperaciones verbales nuestra lectura transcurre mientras regresa, hasta que la última palabra nos obliga a remontarnos de nuevo al primer verso y comprendemos la “extrañeza” que se le atribuye al objeto que así se retrata:

Es extraña tu mano levantada en el aire,  
una mano y sus dedos  
que rodean a veces el pan sobre la mesa  
y alzan un vaso, absorben o se cierran  
sin sonido en el agua,  
sin sonido en el pan, en el vaso, en el agua,  
porque nace una sombra del aire de tu mano. (PC 135)

Poemas como este pertenecen a lo que Liliane Louvel denomina “notional

ekphrasis”, la descripción de una obra visual puramente imaginaria (249). En sus breves líneas, varios de los recursos que he estado inventariando coinciden, desde la anáfora y otras recurrencias, hasta el fragmentarismo —no olvidemos que es un “Estudio”, esbozo de algo inacabado— o la paradoja —lo cotidiano se torna enigmático: se eleva desde la inmediatez hacia una suprarrealidad—. La sombra que ha nacido en el remate de la composición sintetiza tanto las duplicidades forzosas de la écfrasis como la indeterminación o fantasmalidad de lo descrito: aquello que no se somete a las leyes del tiempo.

Este último señalamiento me aconseja, para concluir estas páginas, retomar y completar algo anticipado en ellas. No creo casual que “Ya hablaremos de nuestra juventud” indique en su primera estrofa que “el tanto tiempo” vivido por hablante e interlocutor se compone de “años fantasmales” y que estos “no fueron los nuestros”. La persistencia del recuerdo nos coloca en una encrucijada donde nuestra identidad se desprende de las simplificaciones sensoriales de la presencia para enriquecerse con lo que no está ante nosotros; tales circunstancias, sin embargo, se han producido en cada presente que nos ha tocado vivir, lo que no puede menos que significar que nuestro ser desborda la representación, presa de la *différance* a la vez espacial y temporal, o de espacialización de lo temporal, que Jacques Derrida vio en el lenguaje y, por lo tanto, en cualquier manifestación de cultura (8)<sup>3</sup>. El “no fueron los nuestros” alude a la imposibilidad de la identidad, de la misma forma en que el “fantasma”, la “transparencia” o la “sombra en la sombra” (PC 213) que tantas veces traen a colación los versos de Lastra corresponden a la otredad esencial de la condición humana, la diferencia y el diferimiento de esta en el momento supremo de su mortalidad. El último poema de *Cuaderno de la doble vida* (2019), por algo, es un verso aislado —rescate de una pieza más extensa de su segundo libro, *Traslado a la mañana* (1959)— que cede su canto al silencio y a la suspensión:

UNA MANO SE POSA EN MI HOMBRO Y ME LLAMA

(*Cuaderno 127*)

Que se haya elegido las mayúscula para ese anuncio de futuridad hacia lo indecible en una página por otra parte dramáticamente vacía no hace más que magnificar los extremos de totalidad y nadería por los que transitamos en nuestra búsqueda de sentido.

He enmarcado la fidelidad a lo ucrónico de este poeta en una circunstancia histórica específica que generó un modelo de comprensión de la lírica no limitado a la coyuntura de su surgimiento: la posvanguardia. Solo me cabe agregar ahora que la calculada falta de actualidad del estilo lastriano tiene, con todo, una misión a conciencia histórica —e, incluso, *opositora* en la acepción que Edward Said da al término (29-30)—: la manera más apta de no aceptar que

el quehacer artístico caiga en el progresismo comercial y sus modas consiste en impedir que el tiempo lineal se inmiscuya en los procesos creadores al punto de gobernarlos. Si es cierto que “el capitalismo consumista depende de la constante producción de novedad” (Schumpeter 82), restar importancia a lo novedoso, entonces, se impone siquiera simbólicamente como negación de tales transacciones. El compromiso de autonomía del poeta con respecto a los mercados de la palabra se afianza en el universo que construye con el lenguaje.

## NOTAS

1 Aunque Roberto Fernández Retamar reclamó como especie de propiedad privada intelectual el vocablo *posvanguardismo* (*Obras* 139n), la captación del tipo de iniciativas que supone se registraba entre los detractores de la vanguardia. Un ejemplo notable es el del peruano Jorge Basadre en un ensayo recogido en volumen en 1928: “pululan [entre los vanguardistas] los fabricantes de poemas. ‘La palabra *vanguardia* que en París se dice con sentido trascendente aquí [en el Perú] tiene sabor a chunga’. A veces se anhela que lo más pronto posible venga la post vanguardia” (Osorio, ed. 314). A la sugerencia de Basadre, Fernández Retamar añade elementos importantes. Los posvanguardistas que este entrevé constituyen una generación que “empieza a hacerse notar alrededor de 1940” (“Situación” 325-326), caracterizándose no tanto por romper con la vanguardia como, en el caso de los mejores poetas, por llevar “en un movimiento hacia adentro” sus exploraciones (325). Varios años después, Octavio Paz también acoge la terminología, pero renuientemente, por diferencias políticas con Fernández Retamar. La renuencia hace más significativo que adopte el vocabulario de quien no menciona (*Los hijos* 208-10).

2 En el decir del Octavio Paz de *Los hijos del limo* (208), donde hay mucho de metafórico, pero no del todo, si consideramos una carrera como la de Filippo Tommaso Marinetti y su consagración oficial luego de la pasantía futurista.

3 “La diferencia [*différance*] es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado ‘presente’, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. Es preciso que le separe un intervalo de lo que no es él para que sea él mismo, pero este intervalo que lo constituye en presente debe también a la vez decidir el presente en sí mismo, compartiendo así, con el presente, todo lo que se puede pensar a partir de él, es decir, todo lo existente, en nuestra lengua metafísica, singularmente la sustancia o el sujeto. Constituyéndose este intervalo, decidiéndose dinámicamente, es lo que podemos llamar espaciamiento, devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio (temporalización). Y es esta constitución del presente, como síntesis ‘originaria’ e irreductiblemente no-simple, pues, sensu estricto, no-originaria, de marcas, de

rastros de retenciones y de protenciones (para reproducir aquí, analógicamente y de manera provisional, un lenguaje fenomenológico y trascendental que se revelará enseguida inadecuado) que yo propongo llamar archi-escritura, archi-rastro o diferencia [*différance*]. Esta (es) (a la vez) espaciamiento (y) temporización” (Derrida 11-12)

### OBRAS CITADAS

Bergman, Pär. *Modernolatría et Simultaneità. Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Svenska Bokförlaget, 1962.

Borges, Jorge Luis. “Mensaje en honor de Rubén Darío”. *Estudios sobre Rubén Darío*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. FCE, 1968. P. 12-14.

Derrida, Jacques. *La diferencia / [Différance]*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)

Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*. México: F.C.E., 1983.

Fernández Retamar, Roberto. *Obras Uno: Todo Calibán*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.

\_\_\_\_\_. “Situación actual de la poesía Hispanoamericana”. *Revista Hispánica Moderna* 24 (1958): 321-330.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell University Press, 1995.

Gomes, Miguel. “Fervor vital: algunas reflexiones sobre la poesía de Pedro Lastra”. *Acta Literaria*. Núm. 54, 2017, pp. 179-187.

Lastra, Pedro. *Baladas de la memoria*. Fernando Álamo, ilustraciones. Estampa Ediciones, 2011.

\_\_\_\_\_. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Atelier, 1990.

\_\_\_\_\_. *Cuaderno de la doble vida*. M. Pellegrini, ed.; Mónica Lihn, ilustraciones. Pfeiffer, 2019

\_\_\_\_\_. “El pan y las palabras: la poesía de Eugenio Montejo”. *Inti* no.18-19, 1984, pp. 212-216.

\_\_\_\_\_. *La sangre en alto*. Acanto, 1954.

\_\_\_\_\_. *Poesía completa*. Ilustraciones de Mario Toral; prólogo de Carlos Germán Belli. Universidad de Valparaíso, 2016.

\_\_\_\_\_. *Traslado a la mañana*. Librería Bello, 1959.

Louvel, Liliane. “Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification”. *Poetics Today*. N. 39:2, 2018, pp. 245-263.

Osorio, Nelson, ed. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. 1974. Barcelona: Seix Barral, 1989.

Pellegrini, Marcelo. "La hora de todos". Prólogo a Pedro Lastra, *Cuaderno de la doble vida*. M. Pellegrini, selección y pról.; Mónica Lihn, ilustraciones. Pfeiffer, 2019. 9-17.

Said, Edward. *The World, the Text and the Critic*. Harvard University Press, 1983.

Schumpeter, Joseph. *Capitalism, Socialism and Democracy*. New York: Harper, 1975.

Yacobi, Tamar. "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis". *Poetics Today*. N. 21:4, 2000, pp. 711-749.