

ISSN: 1130-2887

CRIATURAS DEL DESARRAIGO, O EN BUSCA  
DE LOS LUGARES PERDIDOS: ALIENACIÓN  
Y ECOLOGÍA EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA  
*Creatures of unrootedness or looking for lost places: alienation  
and ecology in Spanish American poetry*

Niall BINNS

*Universidad Complutense de Madrid*

*The true poet has to be simultaneously a geographer of the  
imagination and a historian of the alienations and desecrations that  
follow the march of «civilization».*

Jonathan BATE

BIBLID [1130-2887 (2002) 30, 43-77]

Fecha de recepción: diciembre del 2001

Fecha de aceptación y versión final: enero del 2002

RESUMEN: La alienación es una consecuencia espiritual del desarraigo moderno, que fue vivido en su momento como una liberación y tuvo su máxima expresión en el enorme crecimiento de los núcleos urbanos. Desde una perspectiva ecológica, este desarraigo implica no sólo un alejamiento de las raíces particulares de cada uno, sino también, de una manera más generalizada, una pérdida de la conciencia de que los seres humanos forman parte del mundo natural, de que provienen y existen siempre en lugares concretos y son determinados por ellos (y no por un espacio homogéneo e impersonal). La celebración de la autonomía humana se ve retratada en la actitud de indiferencia o desdén hacia la naturaleza que muestran algunos escritores decadentistas y vanguardistas, y en la búsqueda de un lenguaje universal, libre de las particularidades regionales o nacionales. Durante el siglo XX, varios poetas hispanoamericanos han intentado recuperar un sentido de arraigo, siguiendo y desarrollando ideas románticas de la poesía como «atención enfocada». La presencia de topónimos en la poesía se emplea para resucitar textualmente lugares perdidos para el hablante o para la sociedad debido a las guerras y a la degradación ecológica. Al tratar de lugares específicos en sus textos, los poetas dejan de ver a los seres humanos como sujetos

autónomos, sino más bien como seres imbricados en redes complejÍsimas, y así abren la posibilidad de salir del círculo vicioso de la alienación y de acceder a actitudes, y quién sabe si comportamientos, menos dañinos y más respetuosos hacia nuestro entorno.

*Palabras clave:* poesía, Hispanoamérica, alienación, ecología, lugar.

ABSTRACT: Alienation is a spiritual consequence of modern unrootedness, which was experienced in its time as freedom and is most clearly seen in the immense growth of urban centres. From an ecological perspective, unrootedness means not only a departure from the particular roots of each individual, but also, more generally, a loss of the sense that human beings are part of nature, that they come from and always exist in places, and are determined by these places (and not by some homogenous and impersonal «space»). A celebration of mankind's autonomy can be seen in the indifference or disdain shown by decadent and avant-garde writers, and in the search for a universal poetic language, free from regional or national characteristics. In the twentieth century, various Spanish American poets have attempted to recover a sense of rootedness, following and developing Romantic ideas on poetry as «focussed attention». The presence of place-names in poetry helps recover textually places that have been lost for the poetic speaker or for society due to wars and ecological degradation. When poets introduce specific places in their poetry, they cease to see human beings as autonomous subjects, but rather as beings involved in complex webs. Thus, they open up possible ways of escaping from alienation's vicious circle and of adopting attitudes, and possibly even patterns of behaviour, less harmful towards and more respectful of our environment.

*Key words:* poetry, spanish America, alienation, ecology, place.

Somos criaturas del desarraigo moderno, y lo estamos empezando a lamentar. El término en sí, «desarraigo», irradia hoy connotaciones desoladoras, y no obstante, sin desarraigo la modernidad no habría sido, como fue, gloriosa para la especie humana. Al romper con sus raíces, reclamando su autonomía como seres libres, los modernos pudieron apropiarse de la historia, hacerse aparentemente sujetos de ella, desafiar y trascender los determinismos del lugar y de la tradición, y forjar un nuevo mundo construido por ellos a su antojo y supuestamente a su medida. Los animales se pliegan a las exigencias del entorno local; los seres humanos modernos, en cambio, no: son racionales, urbanos y cosmopolitas, dueños de sí mismos, hermanados universalmente en su recién descubierta humanidad.

El desarraigo echó sus propias tenues raíces en Occidente con la brusca confluencia, a finales del siglo XVIII, de las modernidades ideológica (la Ilustración), política (Revolución francesa) y tecnológica (Revolución industrial), y con la consiguiente explosión de grandes urbes centralizadoras y del nuevo ser humano que las poblaría. Esta consagración del desarraigo provocó la primera y consabida reacción de los románticos: ahí están, como testimonio, el Londres cartografiado hasta la inhumanidad de Blake y el solitario, y tan poco convincente, esfuerzo de Wordsworth por ver la gran

capital con sus ojos bucólicos acostumbrados al lago Windermere<sup>1</sup>. Para los románticos y los tradicionalistas, desarraigo significaba, fatalmente, alienación y deshumanización. Pero estos conceptos, como señala Luc Ferry, varían y variaban enormemente según la perspectiva: «Al romántico que considera que el hombre abstracto ya no es un hombre, el Aufklärer responde que es el individuo arraigado, totalmente determinado por su situación, el que por el contrario retorna a la naturaleza y pierde así su cualidad de humano» (Ferry, 1994: 48). ¿Qué ha sido la modernidad: la plenitud del ser humano libre o la alienación de seres despojados de sus raíces? Ferry propone una posible síntesis a las contrapuestas fuerzas de lo particular y lo universal:

Está claro que toda cultura digna de este nombre, toda obra de envergadura, es a la vez *particular*, arraigada en un espacio y en un tiempo *determinados*, y universal, dotada de significaciones accesibles a otros hombres que aquellos que componen la comunidad de origen. A través de ello se vuelve *singular*, forma una «individualidad», en el supuesto de que efectivamente lo singular sea la reconciliación de lo particular y de lo universal (48-49).

Desde una perspectiva ecologista, la cuestión del desarraigo está relacionada ineludiblemente con la degradación del medio ambiente que ha sido otro de los frutos (de los frutos perniciosos) de la modernidad. La urbanización del mundo crea aglomeraciones humanas ecológicamente aberrantes, en sí mismas insostenibles, necesitadas de una importación masiva de recursos y de una exportación igualmente masiva de desechos: las comunidades que antes conformaban el campo, obligadas a satisfacer las exigencias urbanas y asimilar los desechos, viven en función de los centros urbanos y los acompañan en su degradación.

Se ha hablado tanto en las últimas décadas de una crisis ecológica que no termina de afectar más que tangencialmente a la gran mayoría de los ciudadanos, que el discurso apocalíptico ha sufrido un desgaste tremendo. Como si el «ecologismo» hubiera

1. El poema «London» de Blake empieza: «I wander through each chartered street, / Near where the chartered Thames does flow, / And mark in very face I meet / Marks of weakness, marks of woe. // In every cry of every man, / In every infant's cry of fear, / In every voice, in every ban, / The mind-forged manacles I hear» (BLAKE, 1994: 124). En la epifanía urbana del soneto «Composed upon Westminster Bridge», Wordsworth afirma que la Tierra no tiene nada tan bello como Londres al alba; la calma y el esplendor de la ciudad todavía durmiente superan los de la naturaleza, de los valles, las rocas y los cerros celebrados en tantos textos del poeta inglés: «Never did sun more beautifully steep / In his first splendour valley, rock, or hill / Ne'er saw I, never felt, a calm so deep». Jonathan Bate señala la extrañeza de esta visión: «usually in Wordsworth the city is a place of alienation, but here it is transfigured because it is "calm" and "still"» (BATE, 2000: 220). Desde luego, implícito en el poema están todo el bullicio y frenesí que aguardan el momento de despertar y expandir sus poderes alienantes. Resulta interesante, en el contexto de estos poemas, la sugerencia de BATE de que los primeros usos de la palabra «*environment*» (medio ambiente) hayan sido una consecuencia directa de la experiencia de alienación en la gran ciudad: antes no hacía falta semejante término, porque la influencia de las condiciones físicas en los seres humanos y sus comunidades resultaba demasiado evidente (13).

sido una moda pasajera. Supongamos que no, que la crisis sigue más crítica que nunca. Aceptemos, a la vez, que la «vuelta atrás» propuesta por la llamada ecología profunda (*deep ecology*) resulta imposible en las condiciones socioeconómicas actuales (el «triunfo» del capitalismo, la globalización, etc.). Lo que quisiera explorar en las siguientes páginas es la posibilidad, primero, de que una de las claves para defendernos del colapso ecológico consista en la recuperación de un sentido de «arraigo», una reapropiación de ese *oikos* que está en la raíz de la palabra eco-logía, pero sin renunciar del todo a las libertades modernas, y en segundo lugar, de que la poesía constituya una vía iluminadora para elucidar las búsquedas de esta recuperación. Tal vez se trate de encontrar esa reconciliación entre lo particular y lo universal que sería la «singularidad».

Ferry contrapone las visiones culturales que corresponderían al arraigo y al desarraigo: por un lado, la visión romántica de la obra como expresión del genio de cada pueblo (con el peligro de caer en el nacionalismo y el folclore); por otro, el afán vanguardista de subvertir y trascender las formas estéticas locales y tradicionales (con el peligro de caer en la banalidad de lo nuevo por lo nuevo) (Ferry, 1994: 218)<sup>2</sup>. Quisiera examinar en estas páginas primero cómo la llegada a Hispanoamérica del decadentismo y de *cierto* vanguardismo (es decir, Huidobro) significaba la implantación de un *discurso del desarraigo* que aniquilaba la especificidad de los lugares, los lenguajes y las tradiciones, en busca de un espacio ajeno a toda particularidad local (exagero, quizá, pero el despojo de lo particular es extremo), como ese paisaje anónimo que transitaban y transitan los *flâneurs* urbanos, zarandeados de estímulos, de escaparate en escaparate por las calles de hoy, decoradas todas con los mismos coches, la misma publicidad, con tiendas que anuncian las mismas marcas y resuenan con una sola música a lo largo y ancho del mundo contemporáneo. Detestar el tiempo y la vida en que nos tocó nacer ayuda poco (además, en muchos sentidos nosotros, los privilegiados, *nunca nos hemos divertido tanto*). Pero puede ser de interés indagar cómo recuperar un *sentido de arraigo* en el mundo contemporáneo, sin tener que volver atrás históricamente a pequeñas comunidades que hoy apenas, a durísimas penas, sobreviven. Desde esta perspectiva (una perspectiva conscientemente europea, pero ojalá no demasiado ajena a los textos hispanoamericanos), examinaré la importancia del lugar en varios poetas, procurando ver cómo se ha luchado a lo largo del siglo XX por conseguir un discurso del arraigo que no necesariamente tenga miedo a las presiones supralocales de la vanguardia. Primero, tocará examinar las fuerzas literarias del desarraigo.

2. Convendría recordar que las vanguardias no tienen por qué ser (sólo) internacionales: los ejemplos de César Vallejo y los Andrades brasileños son pruebas clarísimas al respecto. A estas dos, Ferry agrega una tercera visión «consumista» de la cultura, que amenazaría la existencia de las dos anteriores (FERRY, 1994: 218). Por razones obvias su efecto en el mundo poético será relativamente menor.

## EL DESARRAIGO DECADENTISTA Y CREACIONISTA

El poeta cubano Julián del Casal, el más decadentista de los modernistas hispano-americanos, enfermo de tuberculosis y encerrado en su casa de La Habana, mantuvo una relación epistolar –relación de discípulo con el maestro europeo– con Joris-Karl Huysmans, cuyo *À rebours* (*Contra natura*) es la obra paradigmática de la decadencia francesa. Rubén Darío, tal vez el menos decadentista de los modernistas, adoptó como pseudónimo «Des Esseintes», nombre del protagonista de la novela de Huysmans. La fascinación por este modelo (que se suma, claro está, a las admiraciones incondicionales por otras grandes figuras parisinas: Verlaine, Gautier, etc.) es a la vez sintomática e impulsora del desarraigo que de pronto inunda la poesía hispanoamericana. Mientras la industrialización reparte por Occidente su ecocidio, también la literatura desencadenará un simbólico asalto a la tierra. Los «ecocríticos» de los últimos años no dejan de destacarlo: la relación del ser humano con su entorno se palpa siempre, de manera más o menos explícita, en la literatura<sup>3</sup>.

El memorable Des Esseintes, un duque hiperestético y enfermizo que se ha hartado de la vulgaridad burguesa de París, decide refugiarse del mundanal hastío en las afueras de la ciudad, en un ambiente artificial de extravagante lujo que construye en torno suyo. Me gustaría comentar un aspecto aislado de este mundo. A su casa de esta decadente, llega un día un «enorme escudo de oro» que sorprende al lector cuando empieza a mecerse hacia atrás y adelante, «dejando ver una cabeza de tortuga que, en un repentino ataque de pánico, volvió a meter bajo el caparazón» (Huysmans, 1997: 69). Des Esseintes había visto la tortuga en una tienda, nadando en un tanque de agua, y la compró para que hiciera juego con una alfombra oriental de colores iridiscentes. Ocurrió, sin embargo, que el caparazón le parecía demasiado oscuro, así que tuvo que devolver el reptil a la tienda para que lo sometieran a un baño de oro. Pero después de

3. El texto clásico de la «ecocrítica» (*ecocriticism*), una corriente surgida en el mundo anglosajón en la última década, es la antología de estudios críticos editada por Cheryl Glotfelty y Harold Fromm. Glotfelty ofrece la siguiente definición: «La ecocrítica es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente. De la misma manera en que la crítica feminista examina el lenguaje y la literatura desde una perspectiva atenta al género, y en que el marxismo trae a sus comentarios textuales una conciencia de los modos de producción y de la clase económica, la ecocrítica aporta una perspectiva ecocéntrica a los estudios literarios. Los ecocríticos y teóricos preguntan, por ejemplo: ¿Cómo se representa la naturaleza en este soneto? ¿Qué papel desempeña el espacio en la trama de esta novela? ¿Son compatibles los valores expresados en esta obra con la sabiduría ecológica? ¿Qué influencia tienen nuestras metáforas de la tierra en la forma en que tratamos la tierra? [...] ¿Los hombres y las mujeres escriben sobre la naturaleza de manera diferente? ¿De qué manera afecta la alfabetización la relación entre el hombre y el mundo natural? ¿Cómo y con qué efecto se va introduciendo la crisis ambiental en la literatura contemporánea y en la cultura popular? [...] ¿Qué repercusiones podría tener la ciencia de la ecología en los estudios literarios? ¿De qué manera está abierta la ciencia al análisis literario? ¿Qué transfecundación puede haber entre los estudios literarios y el discurso ambiental en disciplinas cercanas como la historia, la filosofía, la psicología, la historia del arte y la ética?» (GLOTFELTY, 1996: XVIII-XIX: la traducción es mía). A lo largo de este estudio, las obras de Lawrence Buell y Jonathan Bate, dos de los ecocríticos más lúcidos, me han sido utilísimas.

este nuevo trámite, tampoco le agradó el resultado: al colocarlo sobre la alfombra, «tuvo la sensación de que esta gigantesca joya estaba terminada sólo a medias y que no quedaría realmente completa hasta estar incrustada de piedras preciosas» (70). Y así fue, con resultados triunfantes. Des Esseintes no cabe en sí de tanta alegría: hasta se le despierta el apetito. No es casual, me parece, esta curiosa relación entre la tortura sufrida por la tortuga –que para el protagonista es un ornamento, una «gigantesca joya» cuyo dolor es absolutamente irrelevante– y el placer sensorial experimentado por su comprador.

Es significativo que el festín que Des Esseintes se prepara para satisfacer su insólito ataque de hambre desata, muy a su pesar –porque él procuraba evitar todo lo que «pudiera provocar pena o repugnancia» (79)–, una serie de recuerdos sobre «un espantoso dolor de muelas» que hace años sufrió, y la consiguiente visita a un salvaje dentista. El esteta, cuyo desprecio por los demás seres vivos es intenso, en el recuerdo del propio dolor de repente se humaniza –al fin y al cabo, él que se cree tan superior, sufre igual que todo el mundo–, e incluso –la yuxtaposición con la escena de la tortuga es fundamental– se animaliza: «Aferrado a los brazos del sillón, Des Esseintes sintió el frío contacto metálico en su mejilla, al tiempo que veía las estrellas, y, entre dolores terribles, empezó a patear y chillar como una bestia herida» (76). Hay que recordar que estamos en Francia, donde la tradición cartesiana decretó que un animal no es más que una máquina sofisticada. En palabras de Descartes: «Sé muy bien que los animales hacen muchas cosas mejor que nosotros, pero no me extraña, pues precisamente eso sirve para demostrar que actúan natural y mecánicamente, como un reloj que indica mejor la hora que nuestro entendimiento. Y sin duda cuando las golondrinas vuelven en primavera, actúan al hacerlo como relojes» (Ferry, 1994: 62). Claro, el paso siguiente es corto, lógico e inevitable: el animal, como buena máquina o buena joya, será incapaz de sentir, de gozar o de sufrir. Después de emerger del recuerdo doloroso de su visita al dentista, Des Esseintes examina la tortuga y encuentra que está muerta: «Acostumbrada sin duda a una vida sedentaria, una humilde existencia transcurrida al abrigo de su modesta concha, no había sido capaz de soportar el deslumbrante lujo impuesto, la reluciente capa con que la vistieron, la pedrería empleada para decorar su caparazón como si fuera un ciborio» (Huysmans, 1997: 77). No ha merecido tanta belleza; incapaz de apreciarla o tolerarla, no ha merecido seguir viva.

Lo interesante aquí, me parece, es no sólo la metáfora de la explotación de la naturaleza perpetrada por el hombre moderno, sino la total indiferencia sentida frente al dolor y a la muerte de la tortuga: ésta, antes acostumbrada, como ya se ha visto, a estar en un tanque de agua (un encarcelamiento, a fin de cuentas, menos feroz), después fue desterrada, mejor dicho *desaguada* a una nueva y más terrible cárcel, donde lo único que recibió de su nuevo amo fue el encargo de un baño de oro. No creo que el novelista haya yuxtapuesto el sufrimiento de su protagonista y el de la tortuga para revelar la deshumanización de aquél. Sería, más bien, un lapsus inconsciente, porque Huysmans parece participar con Des Esseintes, emplearlo como *alter ego*, en su odio a

la naturaleza y celebración de lo artificial. Así se ve en el siguiente pasaje, que quizá debe leerse como una declaración de principios estéticos:

Des Esseintes creía que el artificio era el rasgo distintivo del genio humano. Afirmaba que ya había pasado la hora de la naturaleza, que, con la fatigante uniformidad de sus paisajes y cielos, había agotado definitivamente la atenta paciencia de las personas refinadas y sensibles [...]. La naturaleza, ¡qué monótono almacén de prados y árboles, qué banal exhibición de mares y montañas! De hecho, no hay ni una sola de sus invenciones, estimadas tan sutiles y grandiosas, que el ingenio humano no pueda crear. El bosque de Fontainebleau, o un claro de luna, pueden ser reproducidos por decorados provistos de reflectores. Una cascada puede ser imitada a la perfección por la ingeniería hidráulica. No hay roca que el cartón-piedra sea incapaz de fingir, ni flor que un seleccionado tafetán, o un primoroso papel pintado, no puedan igualar. Indudablemente, la naturaleza, esa sempiterna vieja chocha, ha acabado ya con la confiada admiración de los verdaderos artistas, y ha llegado el momento de que sea reemplazada, siempre que sea posible, por el artificio (53).

Esta desacralización y desprecio por la naturaleza se repite en Julián del Casal, quien celebró a Huysmans como el «alma más noble, más pura, más sensible, más dolorosa, más elevada, más excepcional» (Casal, 1993: 146). El discípulo cubano hace hincapié en la obsesión de su maestro por un dolor que él comparte: «lo que seduce a Huysmans, bajo cualquiera forma, en cualquiera época y por cualquiera causa, es el sufrimiento. No siente el vértigo del mal, como impropriamente se ha dicho, sino el vértigo del dolor» (149). Junto con esta obsesión por el dolor, Casal señala –parafraseando el párrafo citado arriba– que Huysmans «odía la Naturaleza, juzgándola como una gran artista agotada que no hace más que repetirse en sus obras, cuyas bellezas pueden ser fácilmente, no ya imitadas, sino superadas por el genio del hombre» (148). Él mismo repetirá estas ideas en diversos poemas. En su búsqueda de lo bello (del poema «A la belleza»), la Naturaleza será una «madre infame» de la que huye el hablante: «En brazos de la gran Naturaleza / de los que huí temblando / cual del regazo de la madre infame / huye el hijo azorado» (281). En el célebre «En el campo», profesará un «impuro amor de las ciudades» y un rechazo absoluto al mundo natural:

Tengo el impuro amor de las ciudades,  
y a este sol que ilumina las edades  
prefiero yo del gas las claridades.

A mis sentidos lánguidos arroba,  
más que el olor de un bosque de caoba,  
el ambiente enfermizo de una alcoba. [...]

A la flor que se abre en el sendero,  
como si fuese terrenal lucero,  
olvido por la flor de invernadero.

Más que la voz del pájaro en la cima  
 de un árbol todo en flor, a mi alma anima  
 la música armoniosa de una rima.

Nunca a mi corazón tanto enamora  
 el rostro virginal de una pastora,  
 como un rostro de regia pecadora.

Al oro de la mies en primavera,  
 yo siempre en mi capricho prefiriera  
 el oro de teñida cabellera... (357).

El rechazo del mundo «natural» es absoluto. Claro: se podría hablar de las condiciones abyectas de vida en el campo cubano a finales del siglo XIX, y en todos los factores que hacen comprensible esta desmitificación conscientemente escandalosa de los tópicos pastoriles. Lo que me interesa señalar, sin embargo, es cómo esta fascinación con la vida de la gran ciudad, y con la fe en la capacidad del hombre moderno de prescindir de la «gran naturaleza» –usurpando su papel creador, reemplazando lo natural por lo artificial– equipara la tendencia artística de los decadentistas con la tendencia destructora de la sociedad tecnologizada (estaba tecnologizándose, más bien, en esa época en Cuba) que ha desembocado, en las últimas décadas, en una gravísima crisis ecológica. El arte también es responsable, aunque sea a nivel simbólico. También es *ecocida*.

Vicente Huidobro, audaz pionero de las vanguardias hispanoamericanas, rompe con todo pero no con los principios antinaturales de los decadentistas: su temprano manifiesto «*Non serviam*» trata precisamente de una rebelión contra la «madre Natura», a la que describe, empleando el mismo adjetivo de Huysmans (recuerde: el adjetivo que no da vida mata), como una «vieja chocha»: «Y ya no podrás decirme: “¡Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores”. Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones exageradas de vieja chocha y regalona» (Huidobro, 1964: 653-654). En manifiestos posteriores, el paralelismo entre el progreso tecnológico moderno y lo que Huidobro veía también como un progreso poético –el Hombre-Espejo que se convierte en Hombre-Dios, en un proceso que culminaría, por supuesto, en el propio Huidobro: *la poesía contemporánea soy yo*– muestra el lado oscuro, perturbador de este alejamiento del mundo. La nueva poesía es otro artefacto más en el creciente dominio del ser humano sobre su medio: «El hombre ya no imita. Inventa, agrega a los hechos del mundo, nacidos en el seno de la naturaleza, hechos nuevos nacidos en su cabeza: un poema, un cuadro, una estatua, un barco a vapor, un auto, un aeroplano...» (693). O bien: «El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares con sus galopes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos. Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía» (673).



Esta fauna nueva, descrita con la violenta imaginería de sus «galopes desenfrenados», sus gritos y sus gemidos, en efecto llena la tierra. Para medir los alcances de la modernolatría huidobriana, habrá que contrastarla, quizá, con el despertar ecologista de Neruda en «Se llenó el mundo», del libro *Fin de mundo* (1969), que pinta desde una perspectiva apocalíptica las consecuencias ambientales de las creaciones modernas:

Hermosos fueron los objetos  
que acumuló el hombre tardío,  
el voraz manufacturante:  
conocí un planeta desnudo  
que poco a poco se llenó  
con los lingotes triturados,  
con los limones de aluminio,  
con los intestinos eléctricos  
que sacudían a las máquinas  
mientras el Niágara sintético  
caía sobre las cocinas.

Ya no se podía pasar  
en mil novecientos setenta  
por las calles y por los campos:  
las locomotoras raídas,  
las penosas motocicletas,  
los fracasados automóviles,  
las barrigas de los aviones  
invadieron el fin del mundo:  
no nos dejaban transitar,  
no nos dejaban florecer,  
llenaban arenas y valles,  
sofocaban los campanarios:

no se podía ver la luna.

Venecia desapareció  
debajo de la gasolina,  
Moscú creció de tal manera  
que murieron los abedules  
desde el Kremlin a los Urales  
y Chicago llegó tan alto  
que se desplomó de improviso  
como un cubilete de dados.

Vi volar el último pájaro  
cerca de Mendoza, en los Andes.  
Y recordándolo derramo  
lágrimas de penicilina (Neruda, 2000: 453-454).

El detritus de lo artificial ha llenado y esquilnado la tierra, y el ser humano ha perdido el contacto tanto con la naturaleza como con lo que sigue siendo, para Neruda, lo esencialmente poético: ya no se puede caminar (la crisis del peatón en las grandes ciudades); ya no se puede florecer (los hombres son de algún modo espiritualmente mutilados); los campanarios sofocados aluden a esta misma muerte espiritual; la luna invisible (tapada, tal vez, por el *smog* de Santiago de Chile, México D.F., o donde sea) y la muerte de los pájaros apuntan a la pérdida de dos símbolos centrales de la tradición poética. Chicago (emblema de la industrialización capitalista), Venecia (emblema de la cultura europea) y Moscú (emblema de la utopía o ex utopía marxista): todos participan en la degradación del planeta (y de la poesía). Y la agonía de la tierra –la extinción de los pájaros– avanza a la par de la alienación del hombre, enajenándolo hasta las lágrimas.

El lamento poético de Neruda contrasta notablemente con el impulso huidobriano –un impulso de espíritu tecnologista– de usar el espacio para recrear la naturaleza, recrearse con ella en el hallazgo de combinaciones nuevas, ingeniosas y a veces geniales. «Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris» (Huidobro, 1964: 654), dice el poeta, celebrando así dos imágenes tan bucólicas en su materia prima y su tono como «avanzadas» en sus yuxtaposiciones. Pero en sus primeros libros vanguardistas, el tono bucólico desaparece, y hay un largo repertorio de imágenes naturales, fundamentalmente de pájaros, desgarradas por la pérdida, el dolor, la mutilación o la muerte. El lector de *Ecuatorial* y de *Poemas árticos* (ambos de 1918) encontrará –voy a proceder cronológicamente, siguiendo el orden de los poemas– alas de golondrinas esparcidas por el suelo (294), un ruiseñor desafinado (297), un ruiseñor mecánico (302) y pájaros sin alas (306); encontrará un pájaro muerto (308), otro muerto en pleno vuelo (309), otro que ha perdido su camino (309), otro perdido en el humo de un cigarro (311), unas gaviotas que han perdido sus plumas (311), un ruiseñor que canta en vano (312), una alondra de nieve que «se me muere» (315), un pájaro que agoniza «en mi garganta» (316), un pájaro que se quema en el ocaso (317), un verso en que «todas las golondrinas se rompieron las alas» (322), una golondrina indiferente (323), otra vez unas golondrinas sin alas (323), algunos pájaros «de ala inversa» que mueren entre las tejas (325), un ruiseñor que se queja en la memoria del poeta (326), el ruiseñor de las batallas que «canta sobre todas las balas» (326), un pequeño ruiseñor que murió y un pájaro que se quema día a día (330). O bien, en el francés de *Automne régulier* (de 1925), encontrará estos versos:

En vain tu cherches  
 Arbre d'automne  
 Il n'y a plus d'oiseaux  
 Il n'y a plus d'oiseaux» (331).

«Vi volar el último pájaro», lamentó el hablante ecologista de Neruda. Evidentemente, los pájaros de Huidobro son en principio símbolos arquetípicos –la golondrina

que simboliza el paso del tiempo, el ruiseñor que simboliza el canto, la alondra doblemente simbólica que tiene la gracia de cantar y volar a la vez, etc.—. Sugieren el estado de ánimo del hablante y de la época (la resaca después de la Gran Guerra); pero se pueden leer, también, como imágenes testimoniales (a su pesar) o premonitorias de la destrucción ecológica: el poeta se aleja de la naturaleza, juega a descolocar sus componentes, mientras que la tecnología juega y está aniquilando el mundo natural. Los pájaros deformes, moribundos y extintos de Huidobro (*il n'y a plus d'oiseaux*) son vivas imágenes de este ecocidio.

Juan Larrea cuenta la siguiente anécdota: «en octubre de 1932, Vicente [Huidobro] y Ximena [su esposa] salieron de París, él vestido de proletario, con un chaquetón y pantalones de pana. En Barcelona recogió unas parejas de ruiseñores que se proponía aclimatar en Chile» (Larrea, 1979: 255). Estamos frente a una más de las extravagancias de Huidobro —*dandy* de la alta aristocracia chilena, va vestido de obrero comunista—, pero no deja de ser simbólica, o mejor dicho, trasciende a la anécdota esta obsesión por los ruiseñores, multitudinarios (aunque mutilados) en su poesía pero inexistentes en su país y en todos los países de América. Más de cuatro siglos antes, al acercarse Colón a las Indias, escribió que sólo faltaban los ruiseñores para completar el entorno paradisiaco, y cuando llegó por fin a las Antillas, ahí estaban los ruiseñores, y cantaban, claro que sí que cantaban<sup>4</sup>. Ya se sabe: Colón pintaba el Nuevo Mundo con esquemas mentales forjados y esclerotizados por sus lecturas, y en éstas el ruiseñor representaba el paradigma de la belleza. Las autoridades culturales eran, para Huidobro también, europeas. Hombre de la periferia, él vivía su chilenidad como un lastre: por eso, más allá de la bufonada, llevar ruiseñores a Chile significaría convertir a éste, simbólicamente, en un país digno de producir poesía, digno de haberlo producido a él. Desde luego, si realmente llegó a enviar los ruiseñores, se habrían muerto en el viaje, de la misma manera en que se mueren y mutilan en su poesía. ¿Por qué cantáis al ruiseñor, oh Poeta? Esta obsesión con lo ajeno y rechazo a lo propio, esta alienación galófila tan característica de Huidobro y sus hermanos modernistas (Darío & co., a su pesar), ¿no son síntomas inequívocos de la más profunda de las alienaciones? Una alienación doble: la de no sentirse bien en su piel, la de querer ser otro; y más grave aun, la de aspirar a convertirse en otro (el europeo) que ya encarnaba todas las alienaciones del mundo moderno.

4. Conocemos la transcripción y paráfrasis hecha por Las Casas. El 16 de septiembre de 1492, «dice aquí el Almirante que hoy y siempre de allí adelante hallaron aires temperatísimos, que era placer grande el gusto de las mañanas, que no faltaba sino oír ruiseñores»; el 29 de septiembre de 1492, «los aires eran muy dulces y sabrosos, que dice que no faltaba sino oír el ruiseñor»; y el 6 de noviembre, «vieron aves de muchas maneras diversas de las de España, salvo perdices y ruiseñores que cantaban y ansares» (Colón, 1968: 10, 16, 62). Esta edición lleva un hermoso prólogo de Gregorio Marañón, con el título «Ruiseñores en el mar».

LENGUAJES UNIVERSALES Y ARRAIGADOS

Huidobro se jactaba de la universalidad de su obra, lo cual significaba para él que lo particular se había desterrado de la obra: «Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas». El objeto creado, a diferencia de la música o el ritmo de las palabras, «no pierde en la traducción nada de su valor esencial» (Huidobro, 1964: 676). Juzgar a Huidobro por sus pronunciamientos teóricos más que por su práctica poética —que se escapaba, felizmente (a veces), de las imposiciones abstractas— resulta tan fácil como insatisfactorio, pero tal vez corresponda recordar que en esos mismos años el esperanto como lengua universal también estaba luchando por trascender las particularidades. Hoy, la universalidad buscada por los esperantistas (creacionistas de primer orden, aunque carentes de la imaginación del chileno) nos suena más bien grotesca<sup>5</sup>: si se hubiera propagado, habría significado, al nivel más básico de los seres humanos (su lengua), no la trascendencia de las particularidades sino su negación y aniquilación. No es casual que Huidobro no haya hecho escuela con su movimiento: puede que el creacionismo sea suyo pero, definitivamente, la poesía contemporánea no es él.

Entre las corrientes opuestas a la huidobriana, destaca la de su compatriota y contemporánea, Gabriela Mistral, cuyo concepto del arraigo se relaciona no sólo con un lugar específico, sino con una lengua que sería casi una emanación de ese lugar. En el poema «Desolación», que da su nombre al primer libro de Mistral e inicia la serie «Paisajes de la Patagonia», la hablante ha sido arrojada del mar a un puerto del sur, parte de la «llanura blanca» de una tierra nevada que «no tiene primavera». En torno a su casa el viento hace una «ronda de sollozos / y de alarido, y quiebra, como un cristal, mi grito», mientras por las tardes «miro morir inmensos ocasos dolorosos». El sentimiento de desarraigo se acentúa cuando la hablante se acerca a los marineros que van llegando al puerto, buscando en ellos —en vano— los acentos de su tierra:

Los barcos cuyos velos blanquean en el puerto  
 vienen de tierras donde no están los que son míos;  
 sus hombres de ojos claros no conocen mis ríos  
 y traen frutos pálidos, sin la luz de mis huertos.

Y la interrogación que sube a mi garganta  
 al mirarlos pasar, me desciende, vencida:

5. Grotesca, pero también trágica. Cuando vivía en Londres, pasaba cada día al lado de la oficina central de esperanto en Holland Park Avenue: una oficina grande, donde dos hombres trajeados esperaban a estudiantes hipotéticos que nunca llegarían. Como tantos sueños utópicos de la modernidad, el impulso de esperanto se fundó indudablemente en la filantropía —de ahí la prodigiosa fortuna que permite mantener abiertas esta y otras oficinas— y su fracaso, por lo tanto, está lleno de tragedia, o al menos cierto patetismo.

hablan extrañas lenguas y no la conmovida  
lengua que en tierra de oro mi vieja madre canta (Mistral, 1986: 42).

Los barcos agregan su blancura a la nieve que rodea a la hablante, apartándola aún más de la «tierra de oro» que anhela. La desolación aumenta al constatarse una separación insuperable: estos hombres de ojos claros –no los ojos oscuros de los que viven en el Valle de Elqui, el *oikos* recurrente de la obra de Mistral– vienen de tierras que no son las de ella; los frutos que traen son pobres sucedáneos de los frutos radiantes de su tierra; y sobre todo, ellos no hablan «la conmovida / lengua que en tierra de oro mi vieja madre canta». La lengua no es un instrumento impersonal para facilitar una comunicación utilitaria, ni una herramienta traducible para divulgar hechos creados: al contrario, está cargada de una emoción que se vincula indisolublemente a un lugar específico, lugar que será siempre una radiante «tierra de oro» para sus habitantes, porque les pertenece, porque es suya. Como ese río de la aldea de Alberto Caiero, que era menos bello que el Tajo pero a la vez más bello que el Tajo «porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia»; y era más libre y más grande que el Tajo, por ser poco conocido: «E por isso, porque pertence a menos gente, / é mais livre e maior o rio de minha aldeia» (Pessoa, 1988: 177-178). Huidobro se enorgullece de su ruptura con la naturaleza: «Yo tendré *mis árboles* que no serán como los tuyos, tendré *mis montañas*, tendré *mis ríos* y *mis mares*, tendré *mi cielo* y *mis estrellas*. Y ya no podrás decirme: “Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores”. Yo te responderé que *mis cielos* y *mis árboles* son *los míos* y *no los tuyos* y que no tienen por qué parecerse» (Huidobro, 1964, 653). Los posesivos de Huidobro, índices de su dominio de esta nueva naturaleza, son producto de un desarraigo que él persigue con voluntarismo iconoclasta: la mimesis vive de las particularidades imitadas; el creacionismo, en cambio, aspira a crear una naturaleza original, una nueva y maravillosa particularidad, posesión del poeta. Los posesivos de Mistral y de Caiero, por su parte, defienden la maravilla como algo arraigado en la experiencia del lugar particular. Son parte de un *oikos* que les pertenece, pero al cual también ellos pertenecen; en cambio, mientras la naturaleza huidobriana pertenece al poeta, él no pertenece a nada, es libre (o pretende serlo), es autónomo (o pretende serlo) y sin duda es, con plenitud, moderno.

La conmovida lengua de Mistral es la lengua que «mi vieja madre canta». Las lenguas extrañas se hablan; la propia se canta. Huidobro prometía hechos nuevos capaces de conservar su individualidad en todos los idiomas. Para ver lo absurdo de esta idea, basta con pensar en las distintas connotaciones del simple vocablo «río», tan sujetas a la experiencia particular del fenómeno «río» en cada lugar: ¿río Tajo o el río que corre por mi pueblo? ¿Río de mi tierra de oro o río de los extranjeros de ojos claros? El río de cada uno es siempre un río preñado de experiencias personales, de convivencias y de mitos colectivos, y será siempre imposible traducirlo. Pensar lo contrario es volver al platonismo, a alguna noción centralizada e impersonalizada de un río-idea, lo cual nos llevaría a una forma de alienación directamente relacionada con la literatura del desarraigo: pensar el río como idea, y asimismo pensar el río como símbolo inamovible o

metáfora muerta, delata una atrofia y mutilación sensorial que será fruto, en gran medida, de una sociedad que se ha acostumbrado a la homogeneidad del espacio y ya no experimenta el entorno como un lugar único, irremediablemente particular. Un río es un río, o bien, una rosa es una rosa, como quería Gertrude Stein, pero sólo si uno cierra ojos, olfato y tacto a las particularidades de cada rosa y río.

Jorge Teillier, poeta chileno que proponía y practicaba una poesía lárca, «de los lares», sostuvo que «el lujo del desarraigo se lo pueden dar sólo los pueblos antiguos, ya seguros de sí mismos. El cosmopolitismo es un lujo que puede darse sólo cuando se ha logrado [...] llegar al tiempo del arraigo verdadero» (Teillier, 1999: 41-42). ¿El cosmopolitismo español, británico, francés o alemán preservan el arraigo anterior? No lo creo. Cuando el poema «Traten de despertar» se refiere a «nosotros / los desterrados en un lugar en donde nadie conoce el nombre de los árboles» (Teillier, 2000: 64), toca una condición universal de la modernidad: los desterrados o *dormidos* son los desarraigados de todas las grandes ciudades modernas.

El discurso del desarraigo, al expulsar las particularidades del lugar, comienza con la pérdida de los nombres. Ver un árbol, una planta o un pájaro sin poder distinguirlo, nombrarlo, es, dada la limitadísima variedad de especies que habitan ecosistemas tan cojos como nuestras ciudades contemporáneas, quizá el signo más revelador de nuestra alienación: el escasísimo cordón umbilical que sigue ligándolos a la «naturaleza» deja indiferentes a los seres urbanos. El campo existe como vía de escape para los fines de semana, pero funciona más como espacio anónimo de ocio, apéndice vitalizador de la ciudad, que como conjunto de lugares particulares. Porque los lugares son, en esencia, eso: espacio particularizado, humanizado.

Igualmente alienante que la pérdida de los nombres es la perduración de éstos sólo como figuras o símbolos literarios, desprendidos del referente original. Se cuenta la anécdota de Francisco Villaespesa, de cuando caminaba un día por el Retiro con Unamuno y le preguntó el nombre de ciertas flores que había en el estanque: «son nenúfares», habría respondido con sorna el bilbaíno, «esas flores que decoran tantos poemas tuyos». Es un problema o una carencia flagrante, y a la vez comprensible para un poeta urbano, como señala el mexicano David Huerta: «No conozco muchos nombres de flores. Mejor dicho, conozco muchos nombres de flores que no puedo poner en contacto con las imágenes o las realidades concretas que esos nombres señalan. Sé que es una deficiencia (y hasta una falla grave) pero me ha tocado ser un poeta “urbano”» (Forns-Broggi, 1998: 228). Pero el poeta urbano no está cercenado del todo de la naturaleza: la reconversión del espacio homogéneo de la gran ciudad en *lugares*, con sus propios rasgos y tradiciones y lenguajes, es un reto y un paso tal vez obligatorio en la lucha por recuperar un sentido de arraigo. Coleridge, al escribir sobre los poemas de Wordsworth de *Lyrical Ballads*, ofreció una visión insuperable de la función desfamiliaizadora de la poesía (no sólo de la poesía romántica), como manera de renovar el discurso poético, pero también –tratándose de una función, o al menos de una aspiración social fundamental de la poesía– para despertar a los lectores a un mundo que les ha sido oculto por las telarañas de la rutina:

Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analagous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us; an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude, we have eyes yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand (Coleridge, 1963: 114. La traducción no es mía. Me niego a traducir un pasaje tan bello).

Presos del narcisismo y del egoísmo, es probable que nuestra toma de conciencia ecologista, cuando ocurra, se produzca por motivos de narcisismo y de egoísmo, es decir, porque la materialidad de sus secuelas nos atañerá directamente. Abrir ojos que no ven, oídos que no oyen, y esos corazones que ni sienten ni comprenden, podrá servir para anticipar la toma de conciencia, para superar la indiferencia actual respecto al futuro, pero esto implicaría también una toma de conciencia lingüística, un reaprendizaje de los nombres de los lugares que habitamos y de las cosas entre las que vivimos. En su poema «Las ostras», José Emilio Pacheco ofrece una viva imagen de esta alienación nuestra respecto a las cosas y los nombres, de la comodidad de nuestra postura y nuestro olvido del futuro. Frente a este panorama, formula el mexicano una poética de la «atención enfocada», no tan lejana de la de Coleridge, pero que será capaz de ver y comprender –con ojos ecologistas de fin de siglo– el papel de la especie humana y de las comunidades humanas en una inmensa e intrincada red, en la que no somos más que una «parte infinitesimal»:

Pasamos por el mundo sin darnos cuenta,  
sin verlo,  
como si no estuviera allí o no fuéramos parte  
infinitesimal de todo esto.

No sabemos los nombres de las flores,  
ignoramos los puntos cardinales  
y las constelaciones que allá arriba  
ven con pena o con burla lo que nos pasa.

Por esa misma causa nos reímos del arte  
que no es a fin de cuentas sino atención enfocada.  
No deseo ver el mundo, le contestamos.  
Quiero gozar la vida sin enterarme,  
pasarla bien como la pasen las ostras,  
antes de que las guarden en su sepulcro de hielo (Pacheco, 1996: 97).

Jorge Teillier, al definir la poesía lárca en contraposición al *discurso del desarraigo* de tantos escritores urbanos, hizo hincapié en la responsabilidad del poeta para integrarse en un lugar donde «no se siente solo, sino siempre rodeado de un mundo físico al cual pertenece y que le pertenece, y de antepasados que lo acompañan en su tránsito terrestre» (Teillier, 1999: 23). El poeta, sabiéndose parte de algo más grande que lo

trasciende, así tiene la responsabilidad de preservar el legado –la sabiduría, las costumbres, las tradiciones– de todos los que han vivido en su lugar. Como apoyo fundamental a estas ideas, Teillier cita, en los dos ensayos teóricos más importantes de su obra, las siguientes palabras de Rilke:

Para nuestros abuelos, una torre familiar, una morada, una fuente, hasta su propia vestimenta, su manto, eran aún infinitamente, infinitamente más familiares; cada cosa era un arca en la cual hallaban lo humano y agregaban su ahorro de humano. He aquí que hacia nosotros se precipitan, llegadas de América, cosas vacías, indiferentes, apariencias de cosas, *trampas de vida*... Una morada en la acepción americana, una manzana americana, o una viña americana nada de común tienen con la morada, el fruto, el racimo en los cuales habían penetrado la esperanza y meditación de nuestros abuelos... Las cosas dotadas de vida, las cosas vividas, las cosas admitidas en nuestra confianza, están en su declinación y ya no pueden ser reemplazadas. Somos tal vez los *últimos que conocieron tales cosas*. Sobre nosotros descansa la responsabilidad de conservar no solamente su recuerdo (lo que sería poco y de no fiar), sino su valor humano y lárlico (26; 65).

La imagen que ofrece Rilke de lo norteamericano puede resultar tópico en su jerarquización moral tan marcada, pero más allá de los tópicos –o bien abrazándolos–, ¿qué duda cabe de que la todavía creciente y alienante homogeneidad de los grandes centros urbanos significa sobre todo su *norteamericanización*? Según Rilke y Teillier, frente a las tendencias unificadoras el valor humano y lárlico de las cosas y las palabras particulares seguirán palpitando durante tiempos de penuria espiritual, como antídoto catártico, memoria de otras posibilidades, como esos libros guardados en la memoria de los fugitivos de *Fahrenheit 451*, el libro de Ray Bradbury tan querido por Teillier.

#### TOPÓNIMOS EN LA POESÍA

Conocer un árbol por su nombre es verlo en su particularidad, digamos, de plátano oriental o de árbol de Judas, y no como variación más o menos indiferenciada del árbol genérico, del árbol-idea. Nombrar algo es verlo, sentirlo. Al caminar por la rosaleda en el Parque del Oeste de Madrid, los sentidos se despiertan y se agudizan a ver cómo la rosa no es una sino muchas rosas, cada una con sus matices particulares. El profesor universitario, enfrentado por primera vez a los cien alumnos de una nueva clase, ve una masa indiferenciada de rostros hasta que poco a poco, mediante calladas aproximaciones onomásticas («la del *piercing*», «el de la coleta», «la que se sienta en primera fila a la derecha») y luego con el aprendizaje de los nombres, se van diferenciando y convirtiendo –para él, para ella– en individuos, en seres particulares.

Desde la perspectiva homogeneizada de las grandes ciudades –quiero decir, desde la perspectiva de los que no han conocido la vida fuera de la ciudad–, el campo también pierde sus particularidades. Pero esta transformación del campo va más allá de un cambio de perspectiva de los urbanos: las emigraciones a la gran ciudad despueblan las



aldeas, las vacían de jóvenes, rompen los ciclos regeneradores de la vida campesina; por otro lado, los *mass media* y las nuevas tecnologías homogeneizadoras invaden también los pueblos. Ésta es, desde luego, la historia de la modernidad. El arraigo de las pequeñas comunidades, hoy tantas veces exaltadas con el blando sentimentalismo de una falsa nostalgia, significaba para los primeros modernos no tanto seguridad y tradición y pertenencia como asfixiante camisa de fuerza: desarraigarse del pueblo, ir a la gran ciudad, olvidarse de las cosas y los nombres, fue una liberación. Conviene recordarlo. No se trata de glorificar, ni de proponer regresos escapistas a pasados inexistentes. Se trata, eso sí, de la cuestión de cómo vivir y cómo escribir en un mundo que posiblemente esté a punto de reventar ecológicamente por falta de previsión y por los gozosamente disfrutados excesos de nosotros, los privilegiados. Como posible respuesta, aferrémonos a los vestigios de los tiempos de arraigo.

El desarraigo empieza con el olvido de los nombres. Luchar contra el olvido, para un poeta, es convocar nombres abandonados o en peligro de abandono. A finales de 1914 y a los 36 años, el articulista anglo-galés Edward Thomas empezó –febril, torrencialmente– a escribir poemas contra el trasfondo, a menudo mudo o borroso, de la Gran Guerra. Thomas, que intuía quizá lo que sería el impacto en el campo inglés de las nuevas tecnologías (que se ensayaban, a su manera, en la guerra) y sabía también la inminencia de su propia participación en el conflicto, hablaba sin sentimentalismos bucólicos sobre la flora, la fauna y las pequeñas comunidades de su entorno. Su poema más conocido, «Adlestrop», surge de una palabra, el nombre de un pueblo leído –y luego recordado– por el hablante cuando su tren inesperadamente se detiene en una estación. El topónimo, en su torpe pero entrañable sonoridad, se convierte en emblema de toda una forma de vida anclada en dos condados del corazón de Inglaterra –Oxfordshire y Gloucestershire–, de un lugar cuya existencia queda sugerida sólo a través del nombre, y a través de las plantas (y sus nombres) que se veían desde el tren, y en el canto del mirlo:

Yes. I remember Adlestrop –  
The name, because one afternoon  
Of heat the express-train drew up there  
Unwontedly. It was late June.

The steam hissed. Someone cleared his throat.  
No one left and no one came  
On the bare platform. What I saw  
Was Adlestrop – only the name.

And willows, willow-herb, and grass,  
And meadowsweet, and haycocks dry,  
No whit less still and lonely fair  
Than the high cloudlets in the sky.

And for that minute a blackbird sang  
 Close by, and round him, mistier,  
 Farther and farther, all the birds  
 Of Oxfordshire and Gloucestershire (Thomas, 1964: 48).

Saber que Thomas partió a la guerra en julio de 1915 y que murió en enero de 1917 hace del texto una especie de despedida personal de un mundo que el poeta quería. Pero también es una despedida, en términos más generales, a una forma de vida que sería radicalmente alterada en las décadas siguientes por la emigración a Londres, los nuevos métodos y necesidades de la agricultura, el progreso tecnológico que terminaría extinguiendo a tantas especies locales y cerrando la estación de Adlestrop. «Yes, I remember Adlestrop»: el recuerdo connota una pérdida, y el eco resonante del nombre evoca, tal vez mejor que cualquier descripción, el lugar, la pequeña comunidad, los lares que latían invisibles tras la estación.

Ya Proust había disfrutado el poder evocador de los nombres de los pueblos. En la última parte de *Por el camino de Swann*, «Nombres de tierras: el nombre», el narrador habla con intensa emoción de un posible viaje en tren que le llevaría a pasar la noche «en uno de aquellos pueblos por donde pasaba el tren, el que nosotros quisiéramos escoger, porque paraba en Bayeux, Coutances, Vitré, Questambert, Pontorson, Balbec, Lannion, Lamballe, Benodet, Pont Aven y Quimperlé, e iba avanzando con esa magnífica carga de nombres que me ofrecía, y de los cuales no sabía yo elegir porque me era imposible sacrificar ninguno» (Proust, 1999: 323). Producto de la sonoridad y las connotaciones verbales o culturales, surgía de cada nombre una imagen del lugar rebosante de sugerencias. Resulta curioso que el viaje en esta máquina moderna, que ya en sí era agente de la destrucción de los pueblos más pequeños<sup>6</sup>, haya permitido vislumbrar o intuir las formas de vida peculiares de cada lugar, y que haya podido despertar y encandilar la imaginación de tantos viajeros. En *Crónica del forastero* (1968) de Jorge Teillier, el hablante recuerda con emoción sus primeros viajes en tren:

Te dejaron subir a la locomotora.  
 Hay que amar a la locomotora como a un gran animal doméstico,  
 amar sus resoplidos, sus nubes de vapor,  
 la lluvia de hollín con que te bautiza cada estación.  
 [...]
 Te asomas alarmado a la ventanilla del vagón.  
 Tu padre bajó al andén para hablar con un amigo,  
 temes oír de un momento a otro el silbato de partida.  
 Empiezas a conocer los pueblos de la Frontera.

6. El tren facilita y hace ineludible la emigración de los jóvenes hacia la urbe. Escribe Jorge Teillier: «Vuelvo a 1953, cuando como todo provinciano debí hacer el viaje bautismal de hollín de los trenes de entonces a Santiago, atravesando la noche como en un vientre materno hasta asomarse a la lívida madrugada de boca amarga de la Estación Central» (TEILLIER, 1999: 60).

Tienen nombres que en la lengua de la Tierra  
quieren decir: «Guanaco echado», «Río de brujos», «Lugar de cenizas» (Teillier,  
2000: 88).

Esta entrañable locomotora permitió al poeta-niño descubrir la región de la Frontera en que vivía, y conocer sus pueblos a través del primer contacto de los nombres, aquí traducidos de la original «lengua de la Tierra» –lengua de los Mapuches: *Mapu*=tierra, *Che*=gente–, arraigada desde siempre en la zona y vinculada de manera sagrada a la Tierra madre. Son nombres cargados del pensamiento mágico de las sociedades precolombinas.

La seducción de los nombres ya había llegado a Neruda, nacido como Teillier en la Frontera chilena, como cuenta en sus memorias:

El tren recorría un trozo de aquella provincia fría desde Temuco hasta Carahue. [...]. Cada estación tenía un nombre más hermoso, casi todos heredados de las antiguas posesiones araucanas. Ésa fue la región de los más encarnizados combates entre los invasores españoles y los primeros chilenos, hijos profundos de aquella tierra. Labranza era la primera estación, Boroa y Ranquilco la seguían. Nombres con aroma de plantas salvajes, y a mí me cautivaban con sus sílabas. Siempre estos nombres araucanos significaban algo delicioso: miel escondida, lagunas o río cerca de un bosque, o monte con apellido de pájaro (Neruda, 1988: 24-25).

Para Neruda, como para Teillier, los nombres sirven para conocer los lugares. Revelan su esencia; tienen sabor, olor y misterio. Ver cómo evoluciona el uso de topónimos en Neruda es entender, en cierto modo, el cambiante lugar de los lugares en la poesía del siglo XX. Hasta los últimos poemas de su gran libro *Residencia en la tierra*, un espacio hostil y anónimo aislaba a un hablante sumergido en su angustia, en la alienación absoluta de su entorno: «Me rodea una misma cosa, un solo movimiento» (Neruda, 1999: 261); «la tinta del trigo, del marfil, del llanto, / las cosas de cuero, de madera, de lana, / envejecidas, desteñidas, uniformes, / se unen en torno a mí como paredes» (262). Y cuando el espacio se representa con rasgos ligeramente más particulares, el resultado aumenta aun más la angustia: los homosexuales, las muchachas amorosas, las «largas» viudas, «las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas» y los roncocos gatos rodean la «residencia solitaria» del hablante «como un collar de palpitanes ostras sexuales» (285); asimismo, los elementos urbanos que pueblan «Walking Around» –sastrerías, cines, peluquerías, mercaderías, ascensores, zapaterías, paraguas y oficinas– funcionan metonímicamente para señalar la fragmentación radical de la gran ciudad, la imposibilidad de encontrar allí un sentido válido o humano para la vida (308-309). Sólo en los últimos poemas del libro puede percibirse un anclaje en un lugar o tiempo particular: en la «Oda a Federico García Lorca», el poeta-hablante nombra no sólo a su amigo, sino a todos los demás amigos que lo acompañan, desde Oliverio (Girondo) a Concha Méndez (333); en «Alberto Rojas Giménez viene

volando», nombra a su amigo chileno muerto, cuyo vuelo lo lleva sobre un Valparaíso que también se nombra (337); y en el último poema del libro, «Josie Bliss», da nombre a la mujer que estuvo, según los críticos, detrás de gran parte de los textos y de las angustias del libro (344).

Pero a partir de *España en el corazón* (1937), los lugares empiezan a cobrar un protagonismo central en la obra de Neruda. «Madrid is the heart» escribió W. H. Auden en «Spain», uno de los grandes poemas de la Guerra Civil española (Cunningham, 1996: 99), y al encontrarse Neruda en el corazón del planeta, al encontrarse, además, a gusto en él, el corazón del planeta se instaló en el propio corazón del poeta. Los nuevos textos de Neruda, tan heridos por la guerra y tan novedosos dentro de su obra, se sitúan explícitamente en el corazón herido. El texto más conocido del libro, «Explico algunas cosas», construye –ya en tiempo pasado– un mundo idílico centrado en un barrio que será luego, en la segunda parte, diezmado por los bombardeos. El texto se llena de particularidades: se nombra el barrio («mi barrio de Argüelles»), la casa («Mi casa era llamada / la casa de las flores») y a los amigos (Rafael, Raúl, Federico). En poemas anteriores como «Walking Around», los fragmentos de vida urbana –jardines, mercaderías, anteojos, ascensores– y del mismo cuerpo humano –«Sucede que me canso de mis pies y mis uñas / y mi pelo y mi sombra»– connotaban una enfermedad intrínseca, una profunda alienación de la vida y las mentes de la gran ciudad; ahora, en cambio, los fragmentos no representan esa escisión estructural sino que se congregan, se reúnen con plenitud en un todo armónico, rebosante de vida. Las mercaderías han dejado de amenazar: sirven para entregar en abundancia los productos esenciales de la vida –«sal de mercaderías, / aglomeraciones de pan palpitante», aceite, «pescados hacinados», el «delirante marfil fino de las patatas» y los «tomates repetidos hasta el mar»–; asimismo, en la referencia a partes corporales, no hay aquí ese desmembramiento alienante de «Walking Around», la pervasiva pérdida de humanidad instalada en el cuerpo mismo, sino un indicio de la multitud solidarizada. «Un profundo latido / de pies y manos llenaba las calles»: es la unión de los hombres y mujeres que caminan por las calles, forman parte de las calles, que juntos constituyen ese corazón (*Spain is the heart*) cuyo latido se divulga a lo largo del mundo. La estructura del poema funciona, desde luego, para construir una imagen de la ciudad republicana como una especie de paraíso perdido, porque la casa de las flores ya no existe en el presente («mirad mi casa rota»), el amigo Federico ha muerto («Federico, te acuerdas / debajo de la tierra?»), y las calles donde latía la vida han sido ahora ensangrentadas: «y por las calles la sangre de los niños / corría simplemente, como sangre de niños». La presencia de la sangre por estas calles particularizadas y nombradas (calles de «mi barrio de Argüelles») será el motor del cambio de la poesía nerudiana, tal como se proclama en los últimos versos del texto, versos citados hasta la saciedad, retóricos con la retórica grandilocuente y patetista de tanta poesía política, pero que resultan, gracias a la estructura del poema, a la anterior construcción de ese mundo feliz que fue reventado por las bombas, todavía conmovedores:

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! (Neruda, 1999: 369-371).

Con *España en el corazón*, Neruda ha entrado en el reino de los nombres particulares: nombra a sus amigos muertos; y nombra y condena a los «generales traidores», como seguiría haciendo más tarde con los conquistadores y los tiranos en *Canto general*. La tarea de nombrar se lleva al paroxismo en «Cómo era España», un poema cuyos últimos 68 versos son una lista de pueblos españoles:

Huélamo, Carrascosa,  
Alpedrete, Buitrago,  
Palencia, Arganda, Galve,  
Galapagar, Villalba.  
Peñarrubia, Cedrillas,  
Alcocer, Tamurejo,  
Aguadulce, Pedrera,  
Fuente Palmera, Colmenar, Sepúlveda.  
Carcabuey, Fuencaliente,  
Linares, Solana del Pino,  
Carcelén, Alatox,  
Mahora, Valdeganda. (...) (Neruda, 1999: 374).

A través de estos nombres, de este conjunto que funciona «con la eficacia de una poderosa letanía, con la gravedad de una salmodia» (Sainz de Medrano, 1996: 88), Neruda intenta esbozar una definición del país, una respuesta a la pregunta del título de «cómo era España». Luis Sainz de Medrano compara el texto nerudiano con el poema 274 del *Cancionero* de Unamuno, que practica la misma enumeración de topónimos: «Ávila, Málaga, Cáceres, / Játiva, Mérida, Córdoba, / Ciudad Rodrigo, Sepúlveda, / Úbeda, Arévalo, Frómista / [...] / Sois nombres de cuerpo entero, / libres, propios, los de nómina, / el tuétano intraductible / de nuestra lengua española!» (Unamuno, 1992: 249). Nombres que son el tuétano de la lengua, lugares que son la esencia de la patria: no es casual que el poema se feche en julio de 1928, es decir, durante el destierro del poeta español en Hendaya. Nombrar es retener lo perdido, y volverá a ello Unamuno en otros poemas del *Cancionero*, como el 270: «Ebro, Miño, Duero, Tajo, / Guadiana y Guadalquivir, / ríos de España, ¡qué trabajo / irse a la mar a morir!» (248). Nombrar,

para Neruda, es en primer lugar fijar en la memoria poética el barrio, *su* barrio de Argüelles; y en «Cómo era España», hace lo mismo con pueblos españoles que habían sido desgarrados por la Guerra Civil. La guerra moderna es (como la ciudad moderna, pero con otro ritmo) una gran niveladora y homogeneizadora: una bomba borra, con pasmosa facilidad, los edificios antiguos y simbólicos de un lugar, y con ellos, muchas veces, la memoria. Dentro de este contexto, un contexto inaudito para España, cada pueblo nombrado –Huélamo, Carrascosa, etc.– suena y resuena a comunidad orgánica escindida y destrozada: ¿el tuétano intraductible de la lengua española? Verbalmente intactos, los lugares detrás de los nombres ya no existían, ya no podrían existir como antes. La larga enumeración suena a lamento, pero también en su lúgubre flujo tiene algo de rito mágico, encantatorio, capaz no sólo de fijar en el tiempo lo perdido, sino de restituirlo: «Fuenteovejuna, Alpedrete, / Torrejón, Benaguacil, / Valverde de Júcar, Vallanca, / Hiendelaencina, Robledo de Chavela. // Miñogalindo, Ossa de Montiel, / Métrida, Valdepeñas, Titaguas, / Almodóvar, Gestaladar, Valdemoro, / Almoradiel, Orgaz» (Neruda, 1999, 376).

Desde una perspectiva ecologista actual, la oposición entre naturaleza y artificio puede plantearse no como una división entre la naturaleza no humana y el ser humano, sino como la diferencia entre ecosistemas cíclicamente sostenibles, capaces de prolongarse en el tiempo, y ecosistemas insostenibles que tienden hacia el agotamiento de los recursos y que arrastran consigo, en su afán de supervivencia, a otros ecosistemas<sup>7</sup>. La especie humana, desde luego, puede convivir (a corto plazo, por lo menos) en ambos tipos de ecosistema, así que la dicotomía entre naturaleza y cultura deja de ser pertinente, puesto que ni las sociedades humanas ni la cultura tienen por qué estar reñidas con la sostenibilidad de los ciclos de la naturaleza. Ahora bien, es evidente que el hombre moderno<sup>8</sup>, al desacralizar la tierra, la ha explotado de manera tan insostenible que

7. Jorge Riechmann examina el concepto de la naturaleza definida «como biosfera, como sistema organizado de ecosistemas» (RIECHMANN, 1997: 7). Cita a Fernando Savater, y respecto a la noción de éste de que «el plástico es igual de natural –o de artificial– que la miel» (9), responde que «es este gran movimiento hacia la artificialización total, históricamente nuevo, y de enorme importancia, el que se nos escape si insistimos en un concepto de naturaleza según el cual “todo es natural”, incluyendo creaciones humanas tan problemáticas como el plutonio y las dioxinas» (17).

8. Digo «hombre moderno» a propósito: la crítica ecofeminista de los últimos años ha hecho hincapié en la sistemática y simultánea explotación, de parte del hombre moderno, de la mujer y de la tierra. Según Mies y Shiva, el «sistema mundial patriarcal-capitalista [...] se constituyó, se ha construido y se mantiene por medio de la colonización de las mujeres, de los pueblos “extranjeros” y de sus tierras, y de la naturaleza, la cual que está destruyendo poco a poco. En tanto que feministas empeñadas activamente en la liberación de las mujeres de la dominación masculina, no podíamos ignorar, no obstante, que los procesos de “modernización” y “desarrollo” y el “progreso” son los causantes de la degradación del mundo natural. Veíamos que los desastres y el deterioro ecológicos tenían mayores repercusiones para las mujeres que para los hombres y, también, que las mujeres eran en todas partes las primeras en protestar contra la destrucción del medio ambiente. Como activistas de los movimientos ecologistas, llegamos a ver claramente que la ciencia y la tecnología no eran neutras en relación con el género y, al igual que muchas otras mujeres, empezamos a comprender que existía una estrecha

la ha llevado al borde del desastre. La desacralización fue, sin duda, clave. En los primeros poemas del *Canto general* de Neruda, se elabora una dramática contraposición cultural que muestra bien el cambio de actitud frente a la Tierra. Para la «raza mineral» de los indígenas, ésta tenía que ser tratada con el respeto y la devoción debidos a un ser sagrado. Sólo motivos religiosos permitían al hombre cavar en la interioridad del cuerpo de la Diosa madre:

La turquesa  
de sus etapas, del brillo larvario  
nacía apenas para las alhajas  
del sol sacerdotal, dormía el cobre  
en sus sulfúricas estratas,  
y el antimonio iba de capa en capa  
a la profundidad de nuestra estrella.

La derrota de los indígenas significó la derrota de las prácticas culturales y religiosas que sacralizaban a la Tierra. La visión desacralizadora de los conquistadores abrió las compuertas a una violación de la Diosa muerta, a una explotación sin límites, al ancho despliegue de la codicia humana: «Madre de los metales, te quemaron, / te mordieron, te martirizaron, / te corroyeron, te pudrieron / más tarde, cuando los ídolos / ya no pudieron defenderte (Neruda, 1999: 428).

Desde los primeros versos de *Canto general*, existe esta oposición tajante entre el hombre occidental y el indígena: «antes de la peluca y la casaca» eran los ríos arteriales, las cordilleras, las pampas planetarias y el hombre natural: «el hombre tierra fue, vasija, párpado / del barro trémulo, forma de la arcilla, / fue cántaro caribe, piedra chibcha, / copa imperial o sílice araucana» (417). La cultura del hombre natural es también naturaleza, mientras que el invasor ha escondido su identidad bajo el disfraz del artificio. El choque cultural no podía ser más grande. No es sorprendente, en este sentido, que se haya investigado últimamente a la conquista de América como una conquista ecológica (Crosby, 1988; Melville, 1994), y que se esté tendiendo a considerar a las comunidades indígenas precolombinas como modelos de sociedades (y literaturas) integradas en los ecosistemas naturales: «Ante el desenfreno destructor y el irrespeto al entorno natural de la mente eurocéntrica, la literatura ecologista hispanoamericana presenta como alternativa la visión de las culturas precolombinas del continente, destacando, en mayor o menor grado, sus propuestas de comunión natural entre todo lo que, además del hombre, habita este planeta» (Paredes y McLean, 2000: 27).

En el libro *El canto de las moscas* (1997) de María Mercedes Carranza, cada uno de los 24 cantos lleva por título el topónimo de un lugar arrasado en los últimos años

---

conexión entre la relación de dominio explotador entre el hombre y la naturaleza (modelada por la ciencia reduccionista moderna a partir del siglo XVI) y la relación de explotación y opresión entre hombres y mujeres que impera en la mayoría de las sociedades patriarcales, incluidas las sociedades industriales modernas» (MIES y SHIVA, 1993: 9-10).

por la guerra civil colombiana: son nombres, muchos de ellos indígenas, que preludian escuetas viñetas de desolación, y que frente a éstas resuenan con todo el poder evocador de las historias y las tradiciones locales que se han perdido. El primer canto se llama «Necoclí»:

Quizás  
 el próximo instante  
 de noche tarde o mañana  
                                   en Necoclí  
 se oirá nada más  
 el canto de las moscas (Carranza, 2001: 13).

El canto de las moscas que sirve como título al libro, matizado por ese «quizás» que denota tal vez fatalidad, inminencia de lo señalado, tal vez un resquicio de esperanza para que no ocurra, llegaría a sustituir, si prevaleciera, al canto de los seres humanos que poblaban y acaso todavía pueblan Necoclí, y el canto también de los pájaros que con ellos convivían y acaso todavía conviven. El zumbido monótono e ininterrumpido de las moscas, congregadas en torno a los cadáveres de la guerra, es un canto de la tierra, sin duda, un signo de que los procesos naturales siguen pese a todo con sus ciclos imparables, pero son o serán en Necoclí ciclos despojados de la *biodiversidad*, sin seres humanos (¿integrados o no en el ecosistema, naturales o no?: el topónimo indígena tal vez sugiera que sí) y sin pájaros cantores.

Si en «Necoclí» la amenaza de destrucción se proyecta todavía hacia el futuro, el segundo canto del libro, «Mapiripán», habla de una defunción:

Quieto el viento,  
 el tiempo.  
 Mapiripán es ya  
 una fecha (17).

Si la memoria de un pueblo o comunidad indígena se pierde míticamente en el pasado precolombino y teje los acontecimientos dentro de la red de su intemporalidad, aquí el tiempo histórico ha vencido al mito, reduciendo Mapiripán a una fecha (la fecha de su defunción), y a un nombre que perdurará con toda la fragilidad desafiante de lo que la poesía nombra.

*El canto de las moscas* es una letanía, un catálogo de lugares muertos o moribundos («Entre el cielo y el suelo / yace / pálida Barrancabermeja. / Diríase / la sangre desangrada», 33). Nutriéndose, como siempre, de lo muerto, los procesos naturales siguen sembrando sus ciclos en «ojos florecidos» (29), en las bocas de los muertos que aparecen en las corolas (81), en el pájaro negro que «husmea / las sobras de / la vida» (105). La tierra y la naturaleza prosiguen, aparentemente indiferentes al sufrimiento humano: el río de Dabeiba es dulce, pero las rosas rojas que lleva no son rosas sino sangre (25); hay otros ríos rojos (de nuevo, se entiende, de sangre), repletos de garzas blancas (73); y la tierra posee los restos humanos con la plácida laboriosidad de siempre: «Esto es la



boca que hubo, / esto los besos. / Ahora sólo tierra: tierra / entre la boca quieta» (37). Pero también sufre la tierra: si el ser humano vive en comunión con su entorno, su repentina ausencia desencadena una serie de trastornos en el ecosistema, como la huida (también simbólica) de los pájaros cantores, y como la solitaria, quemada flor del páramo que aguanta tenazmente de pie en «Vista Hermosa» (una vista ya vista por nadie), sugiriendo bien, en irónico contraste con el topónimo, los alcances ecológicos del horror:

El alto tallo  
espectral,  
quemada, yerta,  
solitaria  
flor del páramo.  
Así  
Vista Hermosa (53).

#### EL SENTIDO DE ARRAIGO

En su reciente libro *Writing for an Endangered World*, Lawrence Buell indaga «el lugar del lugar» en la literatura y la cultura contemporáneas, y defiende el «*sense of place*», el *sentido de arraigo* que tenemos los seres humanos, como un factor central en la defensa de los ecosistemas amenazados: «mientras más se siente un sitio como lugar, mientras con más fervor se aprecia, más grande será la preocupación potencial por la violación o incluso por la posibilidad de violación de ese sitio» (Buell, 2001: 56, traducción mía)<sup>9</sup>. El modelo tradicional del lugar consiste en un punto céntrico: alejarse del centro significa adentrarse progresivamente en lo ajeno, enajenarse. Es precisamente este modelo el que ha disminuido en la vida moderna de Occidente. Sigue presente, sin embargo, en la mitificación poética de comunidades libres de la contaminación de lo urbano, como el Montegrande de Gabriela Mistral, y en las reinvenções de una edad de oro en poetas como Teillier. Algunos (eco)críticos, como Raymond Williams (1985), tildan la idealización y mitificación de las comunidades orgánicas del pasado de alienante y escapista; pero esta idealización resulta, insiste Jonathan Bate, espiritual y culturalmente necesaria, quizá un acto de autodefensa instintivo en una sociedad urbana que está conduciéndonos por un callejón sin salida:

La idealización de las comunidades supuestamente orgánicas del pasado, como la *idolización* de los pueblos aborígenes que supuestamente han evitado los males de la modernidad, puede servir a menudo como una máscara para las opresiones del presente. Pero

9. Los llamados «ecocríticos» han hecho hincapié en la necesidad de recuperar un sentido de arraigo en la literatura. Así, John Elder habla del «proceso de localización» en la poesía, mediante el cual «la poesía también deviene una manifestación del paisaje y del clima, de la misma manera que la flora y la fauna del ecosistema. Una voz humana deviene la voz de un lugar» (ELDER, 1996: 39).

el mito de una vida mejor ya pasada no es menos importante por ser mito en vez de historia. Los mitos son imágenes necesarias, relatos ejemplares que ayudan a nuestra especie a dar sentido a su lugar en el mundo. Los mitos duran mientras cumplen alguna función útil. El mito de la vida natural que manifiesta los males de nuestra propia condición es tan antiguo como Edén y Arcadia, tan nuevo como el poema «Going, Going» de Philip Larkin y como la última adaptación en Hollywood de Jane Austen o Thomas Hardy. Tal vez hay que recordar lo que «se está yendo, se está yendo» como un mecanismo de supervivencia, como un control sobre nuestro instinto de autoavanzamiento (Bate, 2000: 25-26, la traducción es mía).

No obstante, la idealización no es la única forma de enfrentarse poéticamente al lugar, como señaló José Emilio Pacheco con su definición de la poesía como «atención enfocada». Al mexicano le interesaba una visión atenta capaz de dar cuenta de nuestra participación en la complejísima red de la vida, una participación siempre *situada*. De ahí se llega poéticamente a la superación de un concepto ecológicamente simplista de la autonomía del ser humano: es decir, no se trata de lo pintoresco; interesa, más que una simple descripción, la comprensión de un lugar.

La poesía de Ernesto Cardenal explora, de manera ejemplar, las innumerables relaciones que conforman la red de la vida. *Cántico cósmico* (1992) es una vasta obra de celebración de la vida, y especialmente de la vida humana, pero siempre como parte de procesos cósmicos y microcósmicos complejísimos. Pero ya en 1963, en *Gethsemany, Ky.*, una serie de poemas escritos desde y sobre las experiencias de Cardenal en Estados Unidos, en la comunidad trapense dirigida por el poeta Thomas Merton, se percibe la atención enfocada y ecológicamente despierta del nicaragüense:

Ha llegado al cementerio trapense la primavera,  
 al cementerio verde de hierba bien rozada  
 con sus cruces de hierro en hileras como una siembra,  
 donde el cardenal llama a su amada y su amada  
 responde a la llamada de su rojo enamorado.  
 Donde el reyezuelo recoge ramitas para su nido  
 y se oye el rumor del tractor amarillo  
 al otro lado de la carretera, rozando el potrero.  
 Ahora vosotros sois fósforo, nitrógeno y potasa.  
 Y con la lluvia de anoche, que desentierra raíces  
 y abre los retoños, alimentáis las plantas  
 como antes comíais las plantas que antes fueron hombres  
 y antes fueron fósforo, nitrógeno y potasa.  
 Pero cuando el cosmos vuelva al hidrógeno original  
 –porque hidrógeno somos y en hidrógeno nos hemos de convertir–  
 no resucitaréis solos, como fuisteis enterrados,  
 sino que en vuestra carne resucitará toda la tierra:  
 la lluvia de anoche y el nido del reyezuelo,  
 la vaca Holstein, blanca y negra, en la colina,  
 el amor del cardenal y el tractor de mayo (Cardenal, 1971: 38).

Vida y muerte, amor y muerte, se entretajan aquí como en tantos poemas pero partiendo de una visión concreta del lugar y también de un conocimiento de los comportamientos ornitológicos y de los procesos bioquímicos que subyacen debajo de lo meramente pintoresco. La escena poetizada presenta una intrincada convivencia de la comunidad humana con la naturaleza no humana: el tractor ha sido humanizado para señalar su pertenencia al entorno (es un tractor amarillo, un «tractor de mayo», cuyo ruido es un «rumor» y cuyo tacto suave mientras pasa «rozando» el potrero). Al apostrofar a los muertos, el hablante muestra que ellos en realidad siguen vivos, alimentando plantas que antes fueron hombres, participando plenamente en los grandes ciclos de la vida y la muerte, que son siempre ciclos de vida.

Enfocar la atención implica ir más allá de la descripción, entender los procesos subyacentes y estructurales. Significa también darse cuenta de la historicidad de los lugares. Para Buell, esta conciencia de la historicidad da una nueva dimensión al sentido de arraigo, abriéndolo no (sólo) a las herencias míticas sino al proceso de cambios que ocurre en cualquier lugar a lo largo del tiempo: «los lugares en sí no son entidades estables y autónomas, sino que están siendo constantemente formados y reformados por fuerzas tanto internas como externas. Los lugares tienen historias» (Buell, 2001: 67). Esta conciencia se percibe en Teillier, quien en *Crónica del forastero* (1968) sobrepasa la idealización del pueblo de su obra anterior, construyendo el libro a base del collage –intercalando fragmentos de prosa referidos a otro tiempo– para contrastar pasado y presente, y para volver a los orígenes del pueblo a finales del siglo XIX, a la ebullición ideológica de los años treinta, al desgaste de la tierra y la extinción de las especies en el presente.

Esta visión de la historicidad de los lugares permite también un desarrollo poético en el contexto urbano, sobre todo cuando la expansión de las ciudades ha supuesto la absorción –y frecuentemente la erradicación– de pequeñas comunidades antes autónomas. Así, en *El silencio de la luna*, José Emilio Pacheco se empeña en desenterrar, entre el espacio homogéneo de la Ciudad de México, las huellas de lugares que han sido sumergidos u olvidados por la urbanización: en «Entre paréntesis» el hablante cumple con la voluntad de un amigo muerto al esparcir sus cenizas «en lo que fue / el bosque de su recuerdo», aunque ahora los árboles no sean más que «puntos suspensivos, decoración / entre las casas desiguales» (Pacheco, 1996: 139). Asimismo, «La Barranca del Muerto» empieza con un epígrafe que explica que en el siglo XIX pasaba por la barranca del título (ahora una avenida en la Ciudad de México) un arroyo nacido en las montañas. El hablante busca un lugar que ya no existe, una casa ya destruida que existía entre otras «casas de un solo piso o dos cuando mucho, / no grandes torres de altivez y de vidrio / o muros de concreto y soberbia insultante»: es decir, entre casas habitables, partes de una comunidad, que se encontraban, además, «muy cerca / de la Barranca del Muerto, / cuando era de verdad una barranca / con un hilo de agua / más turbio e inconfiable que mi empañado recuerdo». La relativa pequeñez de las casas sugiere mayor intimidad, la posibilidad de una vida comunitaria acompañada al menos por el remanente natural del arroyo. «¿Cómo volver a ese lugar que ya no está?», se pregunta

el hablante, pero aunque la vuelta *real* sea imposible, y aunque el lugar no se encuentre, el acto de buscarlo y de nombrarlo habla en sí de la falta y de la necesidad de un espacio *particular* donde poder vivir y convivir, y lo restituye al menos verbalmente, constituyéndose el poema en un pequeño desafío frente a la grandiosa y alienante impersonalidad del espacio urbano. El recuerdo «empañado» del hablante: ¿aludirá a lágrimas que empañan los ojos del hablante que recuerda, traumatizado por la pérdida?, ¿o bien se refiere a la memoria que se difumina, al último frágil vestigio de un pasado que cae irremediamente en el olvido? Como en las palabras de Rilke citadas arriba, nombrar lo desaparecido permite conservarlo, quizá de la única manera posible.

También Ernesto Cardenal efectúa arqueologías poéticas, indagando los procesos históricos subyacentes. Su libro *Homenaje a los indios americanos* (1970) va y viene entre el pasado y el presente de diversos pueblos indígenas, pero al comienzo de *Oráculo sobre Managua* (1973) el acercamiento a una zona periférica de la capital nicaragüense resulta particularmente interesante, contraponiendo o, mejor dicho quizá, yuxtaponiendo un presente degradado a los restos de las culturas que antes poblaban la zona, que han sido conservados en capas geológicas al pie de los volcanes:

Detrás de la fábrica de Hilados y Tejidos (si ha quedado  
 la fábrica tras el terremoto) y junto al cauce de desagüe,  
 cerca del lago, entre basuras, bacinillas rotas,  
 están o estaban las huellas, impresas en estrato volcánico.  
 Tal vez sin tejido textil, y ni siquiera cerámica,  
 ocuparon esta área de Managua junto con el bisonte.  
 Vivían de la caza y la pesca y la recolección de alimentos.  
     Tiscapa, Asososca, Nejapa  
 las lagunas actuales eran un solo volcán humeante  
 y una vez cayó ceniza como una nieve negra  
 y quedaron las huellas en la corriente de lodo volcánico  
 que iba hacia el lago y bajo la ceniza se solidificaba:  
 huellas de gente en una misma dirección –hacia el lago–  
     huellas huyendo del volcán  
 unas hundidas más (indica que algunos llevaban cargas)  
     no corriendo (los pasos son cortos y regulares)  
 y hay huellas de venado cola-blanco nutria lagartijas  
 y un pájaro llamado guan (*Penelope purpurascens*)  
 y huellas de un bisonte... Sobre ellas cayó la lluvia negra (Cardenal, 1973: 7-8).

Descifrar las huellas, tener conciencia del pasado, es estar despierto a las posibilidades de un lugar, y a la vez al porqué del presente. Las explotaciones e injusticias del presente no existen en una burbuja; no estamos solos en la historia, sino entrelazados por fatalidad con los que nos preceden en un lugar y una cultura. Las distintas capas geológicas muestran el desarrollo de una región sujeta a los caprichos de la naturaleza, pero también capaz de crear el esplendor de la cultura maya y de dejar, entre la pómez

de la última capa, restos de cerámica: «Monos / jaguares rojos con fondo blanco, incensarios. Y encima / trozos de Coca Colas y llantas Goodyear y bacinillas» (9).

A través de este panorama histórico, leído a través de las rocas, la descripción del suburbio de Acahualinca emerge contextualizada como parte de un larguísimo proceso de evolución histórica:

Allí empieza Acahualinca, las casas de cartón y latas  
donde desembocan las cloacas...  
Calles oliendo a cárcel  
ese olor característico de las cárceles, a  
mierda y orines rancios  
casas de bolsas de cemento latas de gasolina ripios trapos viejos  
Allí acaban las cloacas.  
En la costa del lago los niños juegan haciendo hoyitos  
con un palito a quién saca más moscas de su hoyito  
En el agua algodones, papel de inodoro, algún condón.  
Cerca el rastro. Sobre sus desperdicios zopilotes (9-10).

Las calles huelen a espacios cerrados e inmundos, a cárceles. Aquí también suena el canto de las moscas, y también espera un pájaro negro, el zopilote. La miseria escandaliza porque la modernidad está omnipresente en este suburbio periférico en la basura procedente del centro, en las cloacas que desembocan en la laguna envenenada de Acahualinca, tan poéticamente atroz en su color «verde-tierno», y donde mujeres viejas se agachan para recoger tripas entre los desechos y lavarlas junto al desagüe de las cloacas antes de venderlas en el Mercado Central, así reciclando y repartiendo su insalubre suciedad a través de toda la población de Managua<sup>10</sup>.

Introduce el hablante, entre paréntesis, un irónico inciso: «(la luna riela sobre la mierda)». El verso de Espronceda y el mundo de belleza que evoca chirrían en este nuevo contexto degradado, aunque a la vez apunten hacia la terrible pero innegable belleza de lo contaminante: el verde-tierno del agua, los meandros arcoirisantes del petróleo en los charcos, el porfiado rojo de las latas de Coca Cola. Una imagen tópica de la naturaleza nicaragüense «sobre techos de cartón y ripios un lago de tarjeta postal» escandaliza por su contraste con la pobreza, como cuando la poesía nicaragüense, encarnada en Darío y su poema «Allá lejos» –penúltimo texto de *Cantos de vida y esperanza*; el primero de la madurez del poeta en que habla de Nicaragua–, se yuxtapone a palabras de los habitantes de Acahualinca:

10. La basura y la contaminación como temas literarios ofrecen inmensas posibilidades para escritores y para críticos literarios. La llamada «ecocrítica» se ha referido a los conceptos de *toxic consciousness*, «conciencia tóxica», y del *toxic discourse*, «discurso tóxico», que Lawrence Buell define como «la expresión de la angustia que surge de la percibida amenaza de peligros ambientales a causa de modificaciones químicas provocadas por los seres humanos» (BUELL, 2001: 31; la traducción es mía). Véase también el artículo de Cynthia DEITERING, «The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s» (GLOTFELTY, 1996: 196-203).

Allá lejos, después de estos chiqueros, en el malecón  
 Darío con su camisón de mármol contra otro azul de postal  
 (también poluto)  
 «con la fuerza de la diarrea se le brota el botón del culito»  
 «Toda la noche es un solo juy juy  
 si la voltean de costado el ruidaje de las tripitas  
 haga de cuenta y caso que vacían una tinaja» (11-12).

Las contradicciones están a la vista, y la crítica de Cardenal echa raíces en las capas geológicas e históricas que antes desveló. Las rocas preservan huellas de los que huían (en vano) de los periódicos desastres naturales; pero el desastre de Acahualinca, de este barrio afincado invariablemente en la mierda y la basura, es una creación humana, fruto de un sistema injusto. El poema señala con ironía a los gobiernos que se desdoblán en gestos simbólicos –y alguno más que simbólico– en las secuelas de los desastres naturales, mientras que los habitantes de Acahualinca son los «damnificados de un sismo permanente»: «no vendrán aviones / trayendo alimentos enlatados a esta gente / medicamentos, casas de campaña, agua potable». Los antepasados dejaron sus huellas en la roca: huellas que mostraron el lento desarrollo cultural que desembocaría en la civilización maya; aquí, en cambio, hay un retroceso al infierno para los pobladores de Acahualinca. Sus huellas en el barro contaminado son crueles parodias de las que se dejaron siglos atrás:

Lentamente la corriente en dirección al lago  
 la corriente de mierda de Managua  
 y en ella huellas de pies desnudos  
 como los de aquellos que por allí fueron huyendo  
 a 10 mts. de profundidad como si fuera ahora en lodo fresco (12)

En 1984 Cardenal publica *Vuelos de victoria*, un libro teñido por la euforia de la victoria sandinista de 1979, pero también con una curiosa fusión del discurso revolucionario con el ecologista. El poema «Nueva ecología», con entusiasmado voluntarismo, relaciona directamente la degradación ecológica de Nicaragua con el régimen de Somoza, y constata y predice la recuperación de una armonía no sólo social sino también ecológica gracias a la llegada del sandinismo. Las culpas se exponen con la mención explícita de lugares dañados y especies desaparecidas por la codicia e insensibilidad de los seguidores del dictador:

Los somocistas también destruían los lagos, ríos, y montañas.  
 Desviaban el curso de los ríos para sus fincas.  
 El Ochomango se había secado el verano pasado.  
 El Sinecapa secado por el despale de los latifundistas.  
 El Río Grande de Matagalpa, secado, durante la guerra,  
 allá por los llanos de Sébaco.  
 Dos represas pusieron al Ochomogo,  
 y los desechos químicos capitalistas  
 caían en el Ochomogo y los pescados andaban como borrachos.

El río de Boaco con aguas negras.  
La laguna de Moyuá se había secado. Un coronel somocista  
robó las tierras de los campesinos, y construyó una represa,  
la laguna de Moyuá que por siglos estuvo bella en ese sitio  
(pero ya volverán los pescaditos).  
Despalaron y represaron.  
Pocos garrobos al sol, pocos cusucos.  
La tortuga verde del Caribe la vendía Somoza.  
En camiones exportaban los huevos de paslama y las iguanas.  
Acabándose la tortuga caguama.  
El pez-sierra del Gran Lago acabándolo José Somoza (Cardenal, 1984: 31-32).

Despalaron, represaron y contaminaron los ríos. El símbolo de esta situación a nivel nacional va a ser, para Cardenal, el río Chiquito de la ciudad de León. Chiquito de nombre, casi humanizado en la fragilidad del diminutivo, se convertirá en el poema (parafraseando a Alberto Caiero) en un río más grande que cualquier Amazonas, Paraná u Orinoco:

¡Y pobre el Río Chiquito! Su desgracia,  
la de todo el país. Reflejado en sus aguas el somocismo.  
El Río Chiquito de León, alimentado de manantiales  
de cloacas, desechos de fábricas de jabón y curtiembres,  
agua blanca de fábricas de jabón, roja la de las curtiembres;  
plásticos en el lecho, bacinillas, hierros sarrosos. Eso  
nos dejó el somocismo (32).

Pero el daño ha sido superado. Añade el hablante, entre paréntesis, el verso: «(Hay que verlo otra vez bonito y claro cantando hacia el mar)». El poema, aunque en estos versos centrales hable de los destrozos del somocismo, se inició con la idea de la recuperación: «a poco del triunfo» se ven más coyotes y cuajípales por San Ubaldo, más conejos y culumucos en la carretera, y se ha triplicado la población de pájaros, notablemente la de los piches. Volverá a esta nota optimista en la última estrofa, así enmarcando y desactivando estructuralmente los daños mencionados. El hablante presenta una declaración de propósitos ecologistas («Vamos a descontaminar el lago de Managua») y una profecía –el tiempo, temo, la habrá ridiculizado– acerca del éxito de estos propósitos («Recuperaremos los bosques, ríos, lagunas»). Personificados de nuevo, los pez-sierra y tiburones de agua dulce vuelven a respirar, aliviados después de la persecución somocista, y los cusucos «andan muy contentos con este gobierno». El texto termina con una última muestra, ahora totalizadora y llena de eufórica ingenuidad, de la fusión de las dos revoluciones. La diferencia entre el ser humano y su entorno se borra. Todos somos parte de un mismo mundo. Es inútil intentar desgajar lo «humano» de lo «natural»:

La liberación no sólo la ansiaban los humanos.  
 Toda la ecología gemía. La revolución  
 es también de lagos, ríos, árboles, animales (32).

#### POSTDATA Y CONCLUSIÓN. CINCO MANERAS DE SENTIR EL ARRAIGO

He procurado examinar la alienación como un estado emocional relacionado con la idea del desarraigo, es decir, la falta de conexión con un lugar. Reestablecer esta conexión sin caer en un conservadurismo reaccionario es un desafío para nuestras sociedades y también, a su manera, para la poesía. Antes de terminar, quisiera comentar la clasificación del sentido de arraigo esbozada por Lawrence Buell: aunque sea, en parte, una recapitulación de ideas ya mencionadas, me parece un modelo bastante sugerente.

(1) Sin duda la más clásica manera de percibir y sentir un lugar es verlo como un núcleo centralizado y láríco (caso de Teillier o Mistral) que determina fuertemente las características de sus habitantes, una noción que ha conducido a la humildad ecológica de poetas como Teillier o Mistral, pero también, vale la pena recordarlo, a aberraciones políticas como el nazismo<sup>11</sup>.

(2) En nuestra modernidad tan propicia a la movilidad, el apego a un único lugar ha dejado de ser la norma: trabajadores inmigrantes pero también habitantes de cualquier gran ciudad sienten un apego intenso, aunque acaso más disperso, hacia diversos lugares, hacia lo que Buell llama «un archipiélago de sitios, algunos bastante lejanos de los otros» (Buell, 2001: 66). Se me ocurre que esta modalidad podría existir en la obra de Neruda, tan apegada a la Frontera de su infancia como a su casa de Isla Negra, y capaz de arraigarse a su manera en lugares tan distintos como Machu Picchu, Isla de Pascua, etc.

(3) Otra forma de sentir el arraigo haría hincapié en la historicidad de los lugares, como se veía arriba en poemas de Pacheco y Cardenal. Permite rescatar la noción del lugar de los peligros de la mitificación, del estancamiento cultural y de la intolerancia racial a veces latentes en la primera categoría.

(4) La cuarta forma de arraigo está relacionada con la segunda: la noción de lugar funcionaría como una acumulación de todos los lugares que han sido vitalmente significativos para una persona, o para un pueblo, a lo largo del tiempo; lugares que han sido de algún modo interiorizados, formativos y determinantes: lugares donde uno ha vivido, sobre todo en la infancia, y que siguen apareciendo en los sueños; esos diversos sitios «en que tan bien se está», como decía el cubano Eliseo Diego; lugares que han dado lugar a los «*spots of time*» de Wordsworth, a instantes inolvidables de epifanía.

11. Véase el capítulo «La ecología nazi: las legislaciones de noviembre de 1933, julio de 1934 y junio de 1935» en el libro de Luc FERRY (1994: 146-165).



Creo que esta noción estaría presente en un poema de José Emilio Pacheco de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), «Alta traición», que se refiere abiertamente a una «traición» contra el nacionalismo (la nación como concepto político, poquíssimas veces guiada por factores biorregionales), pero que también, desde la perspectiva de un hombre moderno y viajero, podría extenderse a una traición o rechazo a las ideas más reaccionarias de la primera categoría:

No amo mi patria.  
Su fulgor abstracto  
es inasible.  
Pero (aunque suene mal)  
daría la vida  
por diez lugares suyos,  
cierta gente,  
puertos, bosques de pinos,  
fortalezas,  
una ciudad deshecha,  
gris, monstruosa,  
varias figuras de su historia,  
montañas  
– y tres o cuatro ríos (Pacheco, 1986: 73).

(5) En quinto lugar, Buell comenta la posible relación con lugares no vividos, tal vez ficticios o virtuales, que llegan a tener una presencia tan poderosa como la de los lugares experimentados. Realidad y fantasía son, ya se sabe, fenómenos porosos. ¿Qué sentido de lugar tiene la «patria» desconocida para hijos de exiliados? ¿De qué modo nos conmueven tantos lugares inventados o lejísimos que se han hecho parte de nuestras vidas a través de los libros, el cine, las noticias?

Según Jonathan Bate, «la casa y la morada importan a los seres humanos porque sabemos lo que es la alienación y el estar sin domicilio. Otras especies moran perpetuamente, están siempre en casa en su ecosistema, su territorio» (Bate, 2000: 73). Si la recuperación de un «sentido de lugar» significa un esfuerzo por volver a habitar y ser parte de ecosistema(s) más o menos sostenible(s), los beneficios podrán ser dobles: desde una perspectiva exclusivamente humana, la recuperación de un sentido de arraigo eliminaría la experiencia moderna de la alienación; desde una perspectiva ecológica, esta recuperada conciencia del lugar implicaría una nueva comprensión del «entorno natural» y de nuestra imbricación inevitable en él, y por tanto (es de esperar) un nuevo respeto ecológico hacia la vida y un cambio de actitud en nuestras prácticas más destructoras. «El arte», dice Bate, «es el lugar de exilio donde lamentamos por nuestra casa perdida sobre la tierra» (73). Si es cierto que el artista siente este exilio, esta alienación, de una manera particularmente aguda; más específicamente, si es cierto –como quería Pound– que los poetas son las «antenas de la raza» (digamos, mejor, *de la cultura*), no sería descabellado pensar que los lugares en la poesía nos están hablando de

algo que trasciende la poesía y que nos atañe directamente en nuestras vidas. Abrámonos a los lugares; echemos raíces, por todas partes raíces, acaso más profundas aquí, por ahí más finas, pero raíces que nos reconecten con la tierra, y con los pueblos, y también con las ciudades donde las fuerzas cíclicas siguen palpitando si sabemos abrir los ojos, y los oídos, y verlas y rescatarlas. Volvamos a habitar (poética, vitalmente) la tierra.

## BIBLIOGRAFÍA

- BATE, Jonathan. *The Song of the Earth*. 1.ª edición. Londres: Picador, 2000.
- BLAKE, William. *Selected Poetry*. 1.ª edición. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- BUELL, Lawrence. *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge, MA, y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001.
- CARDENAL, Ernesto. *La hora cero y otros poemas*. 1.ª edición. Barcelona: El Bardo, 1971.
- *Oráculo sobre Managua*. 1.ª edición. Buenos Aires/México: Ediciones Carlos Lohlé, 1973.
- *Vuelos de victoria*. 1.ª edición. Madrid: Visor, 1984.
- CARRANZA, María Mercedes. *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)*. 1.ª edición. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2001.
- CASAL, Julián del. *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*. 1.ª edición. Miami: Ediciones Universal, 1993.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *A Coleridge Selection*. 1.ª edición. London: MacMillan, 1963.
- COLÓN, Cristóbal. *Diario de Colón*. Prólogo de Gregorio Marañón. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1968.
- CROSBY, Alfred W. *Imperialismo ecológico: la expansión biológica de Europa, 900-1900*. 1.ª edición. Barcelona: Grijalbo, 1988.
- CUNNINGHAM, Valentine (ed.). *The Penguin Book of Spanish Civil War Verse*. 1.ª edición. Londres: Penguin, 1996.
- ELDER, John. *Imagining the Earth: Poetry and the Vision of Nature*. 2.ª edición. Athens: University of Georgia Press, 1996.
- FERRY, Luc. *El nuevo orden ecológico: el árbol, el animal y el hombre*. 1.ª edición. Barcelona: Tusquets, 1994.
- FORNS-BROGGI, Roberto. ¿Cuáles son los dones que la naturaleza regala a la poesía latinoamericana?. *Hispanic Journal*, 1998, vol. 19, 2, pp. 209-238.
- GLOTFELTY, Cheryl y FROMM, Harold (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens y Londres: The University of Georgia Press, 1996.
- HUIDOBRO, Vicente. *Obras completas*, tomo I. 1.ª edición. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Contra Natura*. 2.ª edición. Barcelona: Tusquets, 1997.
- LARREA, Juan. Vicente Huidobro en vanguardia. *Revista Iberoamericana*, 1979, vol. 106-107, pp. 213-273.
- MELVILLE, Elinor G.K. *A Plague of Sheep: Environmental Consequences of the Conquest of Mexico*. 1.ª edición. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. 1.ª edición. San Francisco: HarperSanFrancisco, 1990.

- MIES, María y SHIVA Vandana. *Ecofeminismo: Teoría, crítica y perspectivas*. 1.ª edición. Barcelona: Icaria, 1993.
- MISTRAL, Gabriela. *Desolación. Ternura. Tala. Lagar*. 4.ª edición. México: Editorial Porrúa, 1986.
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido: memorias*. 10.ª edición. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento», 1923-1954*. 1.ª edición. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- *Obras completas III: De «Arte de pájaros» a «El mar y las campanas», 1966-1973*. 1.ª edición. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.
- PACHECO, José Emilio. *Tarde o temprano*. 2.ª edición. México, FCE, 1986.
- *El silencio de la luna (poemas 1985-1993)*. 1.ª edición. México: Era/Casa de Poesía Silva, 1996.
- PAREDES, Jorge y MCLEAN Benjamín. Hacia una tipología de la literatura ecológica en español. *Ixquic. Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación*, 2000, vol. 2, pp. 1-37.
- PESSOA, Fernando. *Poemas escogidos*. 2.ª edición. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1988.
- PROUST, Marcel. *Por el camino de Swann. En busca del tiempo perdido*. 1.ª edición. Madrid: Unidad Editorial, 1999.
- RIECHMANN, Jorge. *Ética y ecología: dos meditaciones*. 1.ª edición. Madrid: Documentos de Trabajo de la Fundación 1º de Mayo, 1997.
- SAINZ DE MEDRANO, Luis. *Pablo Neruda: cinco ensayos*. 1.ª edición. Milán: Bulzoni, 1996.
- TEILLIER, Jorge. *Prosas*. 1.ª edición. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.
- *El árbol de la memoria. Antología poética*. 1.ª edición. Madrid: Huerga & Fierro, 2000.
- THOMAS, Edward. *Selected Poems*. 1.ª edición. Londres: Faber and Faber, 1964.
- UNAMUNO, Miguel de. *Antología poética*. 1.ª edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. 1.ª edición. Londres: The Hogarth Press, 1985.