

# Economía simbólica y subversión del canon en la obra poética de Nelson Merren

Symbolic economy and cannon subversion in the poetic work of Nelson Merren

Delia Fajardo\*

---

## Resumen

El objetivo de este artículo es revelar de qué manera el escritor hondureño Nelson Merren rompe con los parámetros establecidos por el canon literario de su país y constituye uno nuevo, el de la antipoesía. Para alcanzar dicho objetivo, se toman como punto de partida los postulados de Pierre Bourdieu acerca del "campo de producción cultural" y de la "economía simbólica", así como las categorías de recursos diferenciadas por Williams: lo "arcaico", lo "residual" y lo "emergente".

---

## Palabras clave:

Nelson Merren, arcaico, residual, emergente, canon literario, antipoesía.

---

## Abstract

The purpose of this paper is to reveal in what way Nelson Merren, a Honduran writer, breaks up the parameters established by his country's literary canon and sets up a new one, the anti-poetry. In order to accomplish this purpose, Pierre Bourdieu's statements about "cultural production field" and "symbolic economy" are taken into consideration, as well as the resource categories differentiated by Williams: "the archaic", "the residual" and "the emerging".

---

## Key words:

Nelson Merren, archaic, residual, emerging, literary canon, anti-poetry.

Artículo recibido el 15 de agosto de 2005 y aprobado el 15 de febrero de 2006.

\* Profesora de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, Tegucigalpa, Honduras. demafasa@yahoo.com

Este estudio parte de los postulados de Pierre Bourdieu acerca del “campo de producción cultural” y de la “economía simbólica” con la cual homologa otros sectores de la sociedad. Para los artistas, en particular, este tipo de economía es más importante que la material, pues ansían ser reconocidos por su obra como vehículo de sus ideas y propuestas estéticas más que percibir retribuciones económicas. En este proyecto tendiente a obtener reconocimiento y consagración, del tipo de recursos que utilice depende en gran medida su éxito. Lo “residual”, lo “arcaico” o lo “emergente” (Williams, 1977: 121) pueden incorporarse por igual en su lenguaje para configurar una poética que genere prestigio en el campo cultural correspondiente (literatura, pintura, etc.), con miras hacia la incorporación en el canon.

Este estudio se propone demostrar que el escritor hondureño Nelson Merren<sup>1</sup> conjugó esa variedad de recursos que señala Williams para establecer un nuevo canon en el campo literario de su país. Con su obra *Calendario negro* (1968) partió de elementos arcaicos (realismo socialista), pero supo realizar una hábil experimentación con elementos residuales (neovanguardismo), lo cual lo llevó a operar un cambio total en el sistema retórico de su escritura, afianzado en su segunda obra, *Color de exilio* (1970). Por lo anterior, puede decirse que Merren articuló una poética “herética” suficientemente efectiva como para oponerse al canon existente<sup>2</sup> y así cons-

<sup>1</sup> Es muy poco lo que se ha documentado de la vida de Nelson Merren. Parece que Óscar Acosta fue el primero en ofrecer sus rasgos biográficos básicos en la *Poesía Hondureña de Hoy: Antología* (1971), datos que luego serán repetidos por los subsiguientes críticos y antologadores, añadiendo apenas alguna pesquisa del contacto personal con el autor. En síntesis, nació en La Ceiba, ciudad costeña y periférica; estudió Odontología en El Salvador; ejerció su profesión en su ciudad natal; sufría de una “particular índole nerviosa”; dominaba el idioma inglés; divulgó poesía norteamericana mediante traducciones personales (Cárdenas, 1991: 262), y pertenecía al grupo literario La Voz Convocada. Actualmente está radicado en Nueva York.

<sup>2</sup> Manuel Salinas asegura que Merren era el “padre espiritual” de La Voz Convocada (255) y Helen Umaña, que fue de sus principales impulsores (Cárdenas, 1991: 262); pero nadie establece el periodo exacto de existencia. Salinas menciona el año de 1965 como la fecha en que José Adán Castelar se incorporó al grupo, y ya citamos la confirmación de la existencia de la agrupación todavía para 1971 por Acosta. Así que por, lo menos, puede concluirse que éste fue un grupo de actividad literaria constante, por más de cinco años, y que ofreció un espacio alternativo para los escritores ajenos a

tutuir uno nuevo —en Honduras—, el de la antipoesía. Dado este tipo de diálogo con la historia literaria, la obra de Merren ofrece un espacio de reflexión sobre su ideología política y la relación que entabló con ciertos proyectos nacionalistas que estaban en boga por esa época.

### El realismo social

La incipiente crítica literaria que empieza a expresarse en Honduras a partir de la década del ochenta concuerda en que la influencia del realismo socialista (en sus versiones novelísticas usuales y de la poesía neoépica de Pablo Neruda) dominaba el horizonte de expectativas hondureño. Novelistas como Ramón Amaya Amador y Matías Fúnez (padre) se dieron a la tarea de narrar el ámbito del enclave bananero y minero, respectivamente, ofreciendo radiografías de la lucha de clases y promoviendo la utopía socialista.

En relación con la influencia de Pablo Neruda, ésta se rastrea desde mucho antes de la irrupción del *Canto general*. De manera que en la devoción a su figura autorial, los poetas hondureños se enfilan decididamente hacia la poesía social, como puede constatar en la obra de Clementina Suárez. Sirva de ejemplo su poema “Combate”, de 1957:

Yo soy un poeta,  
un ejército de poetas.  
Y hoy quiero escribir un poema,  
un poema silbato,  
un poema fusiles. [...]

la vida cultural centralizada en la capital del país. Aunque La Voz Convocada no produjo un manifiesto (a la manera vanguardista), sí llegó a publicar un libro conjunto en 1967 bajo auspicio privado, impreso en San Salvador. En la presentación de la obra se puede constatar que la agrupación realmente era consciente de su diferencia bajo la preterición de la falsa modestia: “La verdad es que sólo anhelábamos ser hermanos en una misma casa [...] para realce de no sabemos qué prestigio, pero sí para comprobar hasta dónde puede llegar o conseguir la comunión de ideales”. Creemos que se alude al inicial prestigio del grupo que trascendió en la comunidad capitalina, y si Merren era el líder principal, pues es evidente su deseo de retar el centralismo cultural que veía en los escritores de Tegucigalpa a los mejores si no los únicos valores de la literatura nacional. Éste es el primer rasgo residual del vanguardismo que Merren incorporó a su capital simbólico: un activismo antagónico que sin manifestar explícitamente una filiación política de izquierda (quizá debido a su extracción social de índole pequeñoburguesa), se desahoga y encauza en una lucha en el campo literario.

Hoy quiero construir y destruir,  
 levantar en andamios la esperanza. [...]
 ser relámpago, trueno,  
 con estatura de héroe  
 para talar, arrasar,  
 las podridas raíces de mi pueblo.

Roberto Sosa —el poeta canónico por antonomasia en Honduras— asegura que el mismo Merren declaró que su primer libro “apesta a nerudismo” (Cárdenas, 1991: 226). Este tipo de rechazo explica que su segundo libro demuestre un distanciamiento de dicha influencia. En otras palabras, Merren buscó configurar su poética a partir de una posición antinerudiana, y de ello se derivan los recursos claramente neovanguardistas que se despliegan en *Color de exilio*, pero que se anuncian de manera subversiva en *Calendario negro*. Identificar cómo se fueron reactivando esos recursos es la tarea que nos ocupa a continuación.

### Una poética contra la modernidad

Se ha reconocido que los poetas latinoamericanos de la época posvanguardista, los fundadores de la nueva poesía latinoamericana, configuraron su sistema poético en función de un propósito: rescatar la poesía del hermetismo y abstraccionismo vanguardista en las que la dimensión humana había perdido su preeminencia antropocéntrica; en otras palabras, rehumanizar la poesía como camino de salvación. Cada cual lo intentó de distintas maneras, heredando así poéticas paradigmáticas por las cuales pudieron optar los escritores latinoamericanos, pero lo cierto es que para mediados de siglo ni siquiera estas propuestas lograron satisfacer la crisis existencial de algunos. Como señala Jean Franco: “Para el poeta que debía vivir el presente y que no podía aceptar ni la nostalgia de volver la mirada atrás ni el no tiempo de la poesía de revelación, la ironía parecía ser la única posibilidad a su alcance” (Franco, 1975: 326).

Parece que este conflicto es el que se manifiesta en la obra de Merren, y de ahí su inclinación a reactivar ciertos elementos de la retórica vanguardista dentro de un nuevo sistema de choque. Aunque la crítica literaria hondureña y el propio testimonio

del autor etiqueten su primera obra como “nerudiana”, hay otras fuerzas latentes que reflejan un periodo de búsqueda, un periodo en que aún no se está seguro de la clave sobre la cual erigir todo su sistema retórico, uno que sea coherente con su visión decepcionada de la vida moderna. Esta búsqueda es evidente en la presentación de *Calendario negro*, en la cual el autor acepta que sus poemas han sufrido correcciones, pero que al reunirlos para su publicación “van ahora en su forma definitiva”.

Creemos que el gran hallazgo de Merren es la reactivación de la ironía como plataforma para articular su retórica en combinación con la imaginería surrealista, de tipo escatológico, en función de expresar su descontento con la vida moderna y con la poesía de revelación. Es un hallazgo que se dio de manera paulatina y subversiva en el proceso de construir su propia identidad como poeta desde los años en que empezó a publicar en revistas (principios de la década del sesenta) hasta la edición de su primer libro *Calendario negro*, aproximadamente en 1968, de manera que constituye la memoria de ese proceso. Esta evolución puede visualizarse con claridad desde el primer poema hasta el último, al revisar los elementos formales y de contenido.

Al empezar por los temas, el de la muerte predomina con un tratamiento altisonante, la tradicional urdimbre de imágenes poéticas con lenguaje culto: “Pétreo soñar. Anémona de gozo/ salida de la luz en duro duelo”. Estos son los dos primeros versos del libro, pertenecientes al soneto “Elogio de mi muerte”. Hay aquí dos elementos más bien arcaicos: evocación de metros clásicos y un cliché literario, los cuales perfilan la poética del libro pero sólo de manera parcial.

En el poema “Esperando”, se opta por el verso libre y se intenta subvertir ese lenguaje afectado utilizando una expresión más violenta: “Allí mis pasiones se habrán esfumado/ y dejarán de *zarrandearme*” (el énfasis es mío). También pone en entredicho el valor del lenguaje como depositario de la verdad: “Allí me olvidaré de amar conceptos/ y de ser engañado”. Esta desconfianza irónica se reitera luego en el poema “Biografías”, al declarar que: “No logramos nada de beber los filtros deletéreos/

de la filosofía". Además, el poeta parodia la retórica bíblica: "Bienaventurados los que aman la verdad/ porque de ellos será un reino estepario". Vemos un claro deseo de desacreditar la fe del hombre moderno tanto en el conocimiento secular como en el mítico: "No logramos nada con entender de causas/ y el panteísmo tampoco es una panacea".

En el breve poema "Palabras", vuelve a plantear esa desconfianza por el lenguaje oracular, órfico, pero a través de una relación más bien lúdica: "Jugábamos a decir/ palabras de extraña luz". Otros momentos son incluso sarcásticos, como en el poema "Sabor a sombra": "Y extasiado con los nombres de las estrellas/ Altair Vega Sirio Benatsnach Zubeneschamali/ y dicho: qué vida tan rica la mía!"

En el poema "Calendario", empieza a dar cabida a la desarticulación del discurso lógico. Si bien los primeros versos evocan una elocución narrativa: "Al principio el color de la pena/ cubría los horizontes...", luego el poeta desfamiliariza con otro tipo de discurso: "pero me dijeron:/ Hablas como un colibrí/ envanecido con un pequeño mapa". Merren efectúa aquí una traslación: empieza con un cliché y luego recurre a una imagería forzada. Esta disonancia será la clave en la que se sustentará su producción posterior.

Obsérvese que el título "Calendario" sugiere cronología, secuencia y, sobre todo, orden, pero precisamente esto es lo que se subvierte, pues las imágenes se aproximan a lo irracional y onírico: "Los hombres me pidieron que no hiciera preguntas/ cuando el color del aire era como la piel del sapo/ y sobre el valle de oro los contemplé jugar con piedras y con pieles de macaco". De este escenario surrealista se podrían desprender interpretaciones valederas, pero esa posibilidad descansa más en la necesidad lógica del lector. El poema se estructura en cuartetos: una forma métrica regular y previsible para referirse a hechos que no tienen sentido, lo cual subvierte las expectativas de un lirismo tradicional.

En el poema "Los edificios encantados del pozo", Merren abandona nuevamente el tono solemne y oracular de la mayoría de los poemas; aquí evoca el género narrativo con un hablante dramatizado que cuenta sus experiencias en soliloquio, y ver-

baliza la temática del desengaño: "Los hombres me presentaron una vez/ un libro [...] Pero sólo era un Inventario de Castigos/ y un Catálogo de amenazas". La irreverencia de este poema es sumamente violenta, única manera de denunciar el "chantaje moral" (Franco) que se ha sufrido merced a la hegemonía de la tradición cristiana: "Luego el secreto genial: Hay que darse/ a los demás./ Et ce te ra". Nótese que la ruptura pregonada se encarna en la fragmentación gráfica de las palabras, recurso de índole vanguardista.

El poema se cierra con un breve manifiesto poético que constituye una crítica directa al paradigma nerudiano:

Respiro el aire del mundo  
y no puedo prorrumpir en cantos de alabanza.  
No puedo entusiasmar me con el dolor.  
No puedo oír mi pecho  
atento al dolor que lo devora,  
sentir que avanza y exultar: Es la Vida! La Vida!  
  
Yo sólo podré alegrarme cuando las sombras  
caigan.  
Yo sólo puedo decir los cantos de la muerte.

Es evidente la oposición al poeta "profeta", a la poesía de mensaje trascendente, salvadora, de cuya retórica él mismo aún no está totalmente despojado. Está latente su esfuerzo por distanciarse de dicha influencia, como cuando recurre incluso a la ironía romántica, a ese desdoblamiento del autor contra sí mismo: "Allí disolveré mi título de hombre,/ que me hizo candidato para todos los infortunios" ("Esperando").

Dos poemas más ofrecen evidencia de recursos residuales vanguardistas que están configurando una nueva poética: "Mundo de cubos" y "Sabor a sombra". El primero recrea el paisaje urbano de Nueva York, y aplica de manera inversa el mecanismo de la parodia: en lugar de insertar clichés populares con alteraciones desfamiliarizadoras en el espacio de la poesía solemne, aquí Merren "hermosea lo feo" —como diría René de Costa pensando en la obra de Nicanor Parra—, o al menos pone en contraste ambos polos: luego de una sucesión de imágenes banales, de escenas del mundo materialista y mercantilista, de hechos intencionalmente desarticulados que

reflejan lo absurdo de la vida urbana, se pregunta: “¿Qué hace la luna en el borde de aquella azotea?”, es decir, lo absurdo es que haya espacio aún para lo sublime.

En “Sabor a sombra”, Merren se vuelca totalmente hacia el antipoema. El sujeto poético siempre inicia con la estrategia de la parodia discursiva, evocando de nuevo el género narrativo con una voz dramatizada que nos dice: “He tomado parte en sesudas discusiones/ sobre si la poesía política/ tiene derecho a llamarse poesía”. A continuación, el sujeto poético desarticula la expectativa creada de un poema comprometido y deja ir como una avalancha, sin puntuación y usando la anáfora, una larga secuencia de largos parlamentos que nos recuerdan la escritura automática de los surrealistas. La anáfora tiene aquí un papel crucial en la creación de un ritmo acelerado de lectura, pero a la vez monótono y fastidioso que evoca la pesadez de esa realidad descrita. Perdida la compostura, perdidas las amarras de la lógica, el sujeto poético se revuelca en imágenes abyectas y realiza las asociaciones más insospechadas, desarrollando ese tipo de lectura de raíces surrealista que lleva a la revelación por el paroxismo. Dichas asociaciones se dan a través de una estructura paralelística que hace confluír lo sublime con lo prosaico, lo sacro con lo profano, el poema y el antipoema: “Y comido ancas de rana y horrosos percebes/ y panes con miel y tortas ácidas [...] y lavado mi cuerpo con jabón perfumado/ y pisado inmundicias en callejones oscuros”.

Con esta dinámica, Merren desacredita nuevamente las poses intelectuales dejando al desnudo al nuevo tipo de ciudadano que en realidad no puede negar su indefensión como habitante de la sociedad de consumo, la cual lo ha hecho trocar de manera subliminal sus valores civiles por los valores mercantilistas, tal como lo explica García Canclini: “Nos vamos alejando de la época en que las identidades se definían por esencias ahistóricas: ahora se configuran más bien en el consumo, dependen de lo que uno posee o es capaz de llegar a apropiarse” (1995: 30), es decir, la revelación que se produce a través del paroxismo surrealista es la del hombre en sus contradicciones: “Y dicho: en cuanto lea todo lo del

socialismo/ podré morirme en paz [...] y dicho: en cuanto vea todas las películas/ de esa famosa actriz podré morirme en paz” (“Sabor a sombra”). En otras palabras, tanto el compromiso político como el fanatismo de la deificación mercantilista caen en la misma categoría de acciones banales... ¿Signos de posmodernidad?

Como Widdowson señala, el poeta antimoderno que no ve en la sociedad un apoyo confiable no asume tampoco ninguna postura de autoridad, sino más bien un papel irresponsable, y el yo poético de Merren se ajusta a esta descripción: “Y olvidado de todo con unos vasos de vino [...] y sostenido sin creerlo que los hombres fuertes/ tienen poco seso” (“Sabor a sombra”). En consecuencia, también es amoral: “y leído deliciosas y cretinas novelas pornográficas [...] y he hecho cosas indecentes en ciertos parques” (“Sabor a sombra”). Con lo cual completa así el perfil de antihéroe.

En general, la indeterminación define este poema que podría catalogarse como mural o síntesis de lo que se entiende como posmoderno. A partir de este poema vale decir de Merren lo que Edith Grossman dice de Parra: “He intends to induce in the reader a state of mind open to the characteristically ironic yet serious perceptions of the antipoet concerning the nature of the ambivalent human condition” (1972: 72)<sup>3</sup>.

Para resumir, cabe recordar que la inducción a la que se refiere Grossman se puede observar en un plano meramente gráfico. Ya hemos llamado la atención en cómo el libro se organiza externamente a partir de formas clásicas (soneto), y luego pasa a formas modernas. El contraste entre “Elogio de mi muerte” (poema n.º 1) y “Sabor a sombra” (poema n.º 18) es muy importante para demostrar la tesis de la búsqueda estilística que experimentó el poeta y que se evidencia en esa intermitencia entre dos polos aparentemente irreconciliables: la forma cerrada, bella en su armonía, y la forma llana, abierta del verso largo, más cerca de la prosa que de la poesía, la

<sup>3</sup> “Él intenta inducir al lector hacia un estado mental abierto a las característicamente irónicas—pero también serias—percepciones del antipoeta con respecto a la naturaleza de la ambivalente condición humana” (traducción libre).

acumulación caótica de versos que casi se desbordan de la página. La convivencia sin conflicto aparente de esos sistemas poéticos reflejan precisamente la escisión misma del sujeto poético.

### La opción por la disidencia

Es probable que Nelson Merren haya logrado el prestigio característico de una obra con el aura de “alta” poesía con la publicación de *Calendario negro*, pero lo hizo llevando solapadas las estridencias que atentaban contra esa poética. Aunque no cuento con registros paratextuales (Genette, 1997: 1) de las reacciones que su obra generó, no resulta difícil suponer que fueron suficientemente positivas; en 1969 sometió a concurso su segunda obra, *Color de exilio*, y se hizo acreedor del premio de poesía “Juan Ramón Molina” de la Escuela Superior del Profesorado, institución educativa que por su naturaleza magisterial representaba una facción de las fuerzas sociales de oposición en el país. Casi de inmediato, en 1970, la Universidad Nacional Autónoma de Honduras financió la publicación de este libro; es decir, dos instituciones estatales apoyaron su trabajo artístico por considerarlo vehículo de protesta social, como lo demuestra la presentación en la solapa del libro:

Después de librar una lucha contra “el esteticismo y el diletantismo” [...Merren] nos presenta un trato honrado y veraz con la poesía [...] en este libro, que no es una continuación de *Calendario negro*, hay emoción humana y verdad de sentimiento. [...] La trayectoria de limpio trazo [...] nos señala que este joven autor “ha conquistado un lenguaje propio”, distinto, definido. [...] Merren ahonda en su propia sustancia, en su propia intimidad y su sinceridad humana “poco común” (añado los corchetes).

La cita es extensa, pero sumamente útil para deducir qué tipo de discurso crítico le confiere valor simbólico a esta obra. El primer criterio es el distanciamiento de una práctica artística indiferente a los problemas sociales, haciendo énfasis en que no es igual al libro anterior, o sea que *Calendario negro* era una obra reaccionaria y poco original, mientras que *Color de exilio* es mejor porque es original

(*ha conquistado un lenguaje propio*) y porque es más honesto en tanto testimonio.

Desde mi punto de vista, el único acierto de este paratexto es reconocer que hay en la obra algo que es “poco común”. Lo demás está lleno de contradicciones y demuestra tanto las limitaciones que aún enfrentaba el aparato crítico del país, como la total incompreensión del sistema retórico y de las implicaciones ideológicas que dicha obra contenía. Suponemos que el público lector (los mismos poetas y críticos) se interesó más en apreciar lo familiar que ofrecía la nueva voz en relación con su horizonte de expectativas y no se molestó en problematizar los elementos disímiles. En otras palabras, pareciera que este público lector que apoyó la obra de Merren no supo reconocer la mordaz crítica que éste estaba dirigiendo hacia ellos mismos.

Esta contradicción se evidencia a través del análisis textual, mediante el cual se demostrará que pasadas y aisladas reactivaciones de recursos retóricos vanguardistas se despliegan aquí con mayor seguridad en lugar de ser abandonados —como sugiere el paratexto citado—. Si en *Calendario negro* (libro compuesto por 20 poemas), se detectaron cinco claramente en distonía con el resto, en *Color de exilio* (compuesto por 23 poemas), todos están totalmente divorciados del paradigma nerudiano, lo cual, sin embargo, no significa que sean uniformes en su estilo, pues se observan nuevas experimentaciones, específicamente en la sección final subtitulada “Otros poemas”, que incluye tres piezas cortas que siguen más bien el estilo del haiku.

El resto de los poemas demuestra la seguridad con que Nelson Merren se desenvuelve ahora en el espíritu de la antipoesía, enriqueciendo su arsenal de recursos residuales que ya puede decirse han pasado a ser totalmente emergentes, puesto que el premio que recibió aseguró su membresía como parte del canon, y su obra llegó a ser referente obligado de los poetas que en la década del setenta adoptaron la antipoesía como su paradigma estético.

Entre las nuevas técnicas de Merren está el uso recurrente de una elocución dramática: “—¿Ojos?! —Negro pálido./ —¿Domicilio?! —Un poco al Sur de allá/ según se llega por la curva[...] —¿Raza?! —Yo

no contesto preguntas de carácter tan privado./ Sólo diré que aniquilo moscas y otros mamíferos infrascritos” (“La filiación”). La estructura es paralelística: primero la pregunta formulada desde el discurso convencional de la entrevista, en alusión al censo. Luego, una respuesta absurda como una crítica a esas categorías a través de las cuales se busca definir el ciudadano de un país, y por tanto, definir la nación.

Desde la forma, este poema muestra su anti-conventionalidad: empieza con frases cortas que aún podemos considerar versos, pero a partir de la línea ocho ya no se trata de una métrica libre sino de párrafos... llana prosa. El sarcasmo alcanza su clímax en el párrafo final, en el cual puede observarse el uso del paréntesis de apertura indicando que se trata de otro “yo”, un desdoblamiento para denunciar la hipocresía de la sociedad, del *lenguaje de todos*, el cual es visto como absurdo: “(Espero haber contestado bien, pues me esforcé en usar el lenguaje de todos) ... ¡Ahora a casa, en la calle Próspero D. Magogo!”.

Esta doble identidad es parte de las nuevas técnicas. Está presente, por ejemplo, en el poema “Borrador para epitafio”, en el que encontramos, no una vez sino constantemente, esa otra voz entre paréntesis, poniendo el ingrediente sarcástico: “(Ellos conocen más del mundo. Escucha). [...] (Para que veas...) [...] (Pero si el domingo es un día/ en que hasta el sol se levanta refunfuñando./ Bueno, veremos...)”.

El sujeto poético ha asumido una postura histriónica: usa el diálogo y se desdobra en distintos personajes, como el desdoblamiento del bufón que parodia discursos convencionales para luego convertirse en el crítico de esos discursos y, por tanto, de los agentes sociales que los utilizan. El yo poético busca la complicidad del lector, de igual a igual, y no desde una posición superior de demiurgo. La lectura hace partícipe al lector del espectáculo; no se trata de los grandes clichés literarios sino de sucesos casi domésticos, vistos desde una visión nihilista, y otras veces lúdica, irónica, como en el poema “Diálogo en el Bronx”: “-Y el amor?/ -Sí, recuerdo una cama de hotel [...] / -Pero hombre, el Ideal, la Esperanza, la Fe?/ -Habrás estado leyendo un libro lleno de erra-

tas”. En el poema “Habla el transeúnte”, el dolor es interpelado, e incluso condenado, por este irónico histrión: “Dolor, no estás cansado? [...] vete a veranear por ochocientos siglos/ a una isla habitada sólo por cucarachas”.

Como se puede observar, el absurdo sigue como mecanismo de disonancia, reforzando la identidad ambigua del sujeto poético, que en “Equinoccio” llega a declarar directamente su indiferencia, su postura irresponsable (cuya insinuación ya habíamos detectado en *Calendario negro*): “Pienso siempre estoy aquí/ formando arriba polígonos a mi antojo/ pues no he venido a tañir campanas/ ni a apagar la lámpara en la mesa del miedo”.

En otras palabras, se prefiere el absurdo a la proclama de una buena nueva o de la salvación por la poesía. Este descreimiento en la poesía social es tan evidente que sugiere la clave para entender su postura política y la nación que —más que soñar— vive, sufre, añora. Precisamente en el poema “La filiación” pone en entredicho este concepto: “-Nacionalidad... / -Véase respuesta número Hmm”. En el poema “País nocturno”, ya desde el título se connota la situación de su país: a merced de las sombras, de fuerzas malignas o destructivas, que no permiten articular palabras; no hay salvación, sólo absurdo: “La noche encerró las casas en una gaveta [...] Puertas adentro, todos hacen gárgaras de harina”.

Este ideograma se repite en otros textos de una manera u otra, configurando una imagen desolada de la nación: “A veces te sientas en los callejones sin salida” (“Habla el transeúnte”); “Días como una carretera/ bajo el sol, recta, vacía, interminable” (“Carpe Diem”); “En esta pobre costa/ con bloques de cemento carcomido/ y carnaval de latas y papeles” (“Paisaje con tronco podrido”); “Somos unas termitas/ envanecidas, arrogantes, frágiles” (“Sitiados”); “El mobiliario pringado/ de excrecencias indefinidas/ que de vez en cuando/ doblan la pierna” (“Paisaje”). Estas últimas imágenes en particular recuerdan la persistencia de lo abyecto que ya se describió en *Calendario negro*, es decir, sigue presente la obsesión con imágenes degradadas: la realidad está en descomposición y todo se traduce en una crítica a la condición humana.

Además, lo que encontramos también es la proyección de un sujeto poético que no tiene asidero y que, por tanto, se desnacionaliza a la vez que anula cualquier posibilidad de una nación. El poema "Pasando" describe explícitamente esta visión: "Por todos lados, a donde vaya [...] tengo en la boca, siempre,/ ese sabor a exilio", y un vistazo a los títulos de ciertos poemas muestra un afán cosmopolita en lugar de la exaltación al lugar de origen: "Los dibujos nazis", "Diálogo en el Bronx", "César Franck, 2 a.m.", "Bryant Park", "Al comando israelí que lloró junto al Muro de las Lamentaciones" y "Oyendo un andante de Schubert". Mientras desde el punto de vista político la izquierda en Honduras pudo acusar a Merren de reaccionario, lo cierto es que se adelantó a su época, pues, en lugar de pretender sustentar la creencia en el concepto moderno de la nación, supo visualizar que esto ya no sería posible, o al menos que resultaría muy problemático. Lo que hoy día denominamos *mundialización*, después de todo, ya se articulaba en esa época.

Con su obra *Color de exilio*, Nelson Merren se define sin lugar a dudas como un poeta crítico de la modernidad. Lo hizo mediante la configuración de una poética neovanguardista, la de la antipoesía. Para ello incorporó como elemento emergente el histrionismo, y mantuvo las técnicas aprovechadas en su primer libro: la ironía en sus versiones de la autorridiculización y el sarcasmo, la indeterminación, la heteroglosia que prefiere el lenguaje conversacional, el surrealismo en su gusto por lo escatológico, lo absurdo y el hermetismo; todos ellos son recursos residuales utilizados como mecanismos de disonancia.

Antes de concluir, es conveniente aclarar que el canon al cual se ha hecho referencia atrás no es el del campo heterónimo, sino el del autónomo. Se trata de los escritores que no pertenecían al campo de poder sino que más bien se enfrentan a éste de manera antagónica (Bourdieu, 1993: 16). Por tanto, la lucha simbólica que Nelson Merren emprendió a través de su obra es de doble vía: tanto en contra de la poesía oficial, poesía "diletante" y preciosista, como en contra de la poesía de oposición, la poesía social. Este doble enfrentamiento se traduce en una

confrontación del proyecto nacionalista sustentado tanto por el capitalismo como por el socialismo: la labor artística no puede ser vehículo de una misión trascendente, de un proyecto humano o de nación —cualquiera que sea el deseado— porque el yo poético está escindido; de ahí que no pueda imaginar una comunidad entre sus congéneres, prefiriendo desarticular cualquier posibilidad de asociación.

Por ejemplo, se puede recordar que Benedict Anderson destaca el papel de los medios de comunicación escrita en erigir esa comunidad imaginada por sentido de simultaneidad y de pertenencia que promovieron. Para Merren, en cambio, la prensa es el mural del mundo degradado al cual no desea pertenecer, como lo manifiesta explícitamente en su irónico poema "Carpe Diem":

Días en que el café y el pan  
saben a yeso, a furia seca, a estafa,  
ya dispuestos y lanzados desde el periódico  
con su político yankee  
deteniendo el cortejo  
para besar a una niña birmana [...]  
y más allá está el Papa declarando  
con una perspicacia aturullante  
que la situación del mundo es grave. [...]  
y las ganas terribles de gritar ¡mierda todo!

Esta postura crítica anuncia los signos de la posmodernidad, en que precisamente los medios ya no transmiten una identidad homogénea sino más bien multicultural, y en lugar de generar la pertenencia a una comunidad limitada por las fronteras geográficas de la patria, el sujeto es conducido a verse como habitante de "la aldea global". Ante esta manipulación, el poeta da por respuesta: "¡Mierda todo!" Y prefiere la soledad: "Ahora estoy solo, contento./ En esta oscuridad..." ("Borrador para epitafio").

Aunque el aparato crítico local y coetáneo a Nelson Merren no supo dimensionar este mensaje en su obra, al menos en fechas recientes Helen Umaña ha sabido sopesar su valor y destaca con acierto dónde descansa el gran mérito de Nelson Merren en el contexto del campo literario de su momento:

...lo importante radica en la solución poética que el autor encontró [...] La poesía de Merren puso en entredicho la ideología al uso y la manera

habitual de hacer poesía en el país. Nadie lo había realizado, con esa fuerza y desde parámetros exclusivamente poéticos, hasta sus dos importantes libros. En esto consiste su gran labor de ruptura.

A estos méritos puede añadirse lo visionario de su discurso antimoderno; pero, sobre todo, la

astuta manera en que logró su propósito de constituirse en canon, de ganar un lugar prominente en la historia literaria de Honduras: pretendió su afinidad con la poesía comprometida pero en realidad introdujo una poética que erosionaba sus parámetros. ■

## Bibliografía

- ACOSTA, O. (ed.) (1967). *Poesía hondureña de hoy*. Tegucigalpa: Nuevo Continente.
- AQUINO P., F. (1967). *La Voz Convocada: ocho poetas de la vieja y de las nuevas escuelas; a manera de una pequeña antología*. La Ceiba: s. n. t.
- BOURDIEU, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Nueva York: Columbia University Press.
- CÁRDENAS, G. (ed.) (1991). *Primer Simposio de Literatura Hondureña*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria.
- FRANCO, J. (1975). *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*. Barcelona: Ariel.
- GARCÍA Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- GENETTE, G. (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Traducción de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- GROSSMAN, E. (1972). "The Technique of Antipoetry". *Review* 71-83.
- MARTÍNEZ, J. F. (1987). *Literatura hondureña y su proceso generacional*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria.
- MEDINA, J. (1993). *Historia general de la literatura hondureña*. Tegucigalpa: Universidad Pedagógica Nacional.
- MERREN, N. (s.f.). *Calendario negro*. La Ceiba: Nosotros.
- \_\_\_\_\_ (1970). *Color de exilio*. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- NERUDA, P. (2002). *Canto general*. Madrid: Cátedra.
- PAREDES, R. y M. Salinas (1987). *Literatura hondureña: selección de estudios críticos sobre su proceso formativo*. Tegucigalpa: Editores Unidos.
- PARRA, N. *Poemas y antipoemas* (1995). Madrid: Cátedra.
- PAZ, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- RAMA, A. (1985). "La modernización literaria latinoamericana, 1870-1910". En: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SALINAS, M. (1991). *Cultura hondureña contemporánea: diálogos y notas*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria.
- SOSA, R. (1993). *Diálogo de sombras*. Tegucigalpa: Guaymuras.
- UMAÑA, H. (1986). *Literatura hondureña contemporánea: ensayos*. Tegucigalpa: Guaymuras.
- \_\_\_\_\_ (1992) Ensayos sobre literatura hondureña. Tegucigalpa: Guaymuras.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Nelson Merren", *Honduras Literaria* octubre 10 de 2003.  
<<http://www.hondurasliteraria.org>>
- YURKIEVICH, S. (1973). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores.
- \_\_\_\_\_ (1978). *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus.
- WILLIAMS, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.