

El sentido común del poema y el sentido común del mundo (Algunas preguntas para una lectura de Parra y la antipoesía desde el presente)

Gerardo Jorge

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Resumen:

Este ensayo propone un comentario de la obra de Nicanor Parra desde el punto de vista de su huella y legado reconocibles en la poesía contemporánea, sobre todo latinoamericana. Su objetivo es articular una serie de preguntas acerca de la vigencia o no del carácter crítico y disidente que se asocia con la sensibilidad antipoética, teniendo en cuenta el desplazamiento de las corrientes dominantes en la poesía desde los años de emergencia de la obra del chileno. A la vez, se puntualizan aspectos y matices de la obra de Parra que objetan la idea de que el nihilismo y una negatividad absoluta sean características de su proyecto, y que es posible releer de un modo que rescate su vitalidad y potencia crítica.

Palabras clave: antipoesía - siglo XXI – Parra – escepticismo - incertidumbre

Abstract:

This essay proposes a commentary on the work of Nicanor Parra from the point of view of his recognizable footprint and legacy in contemporary poetry, especially in Latin America. Its objective is to articulate a series of questions that review the validity of the critical and disident character associated with Parra and with the antipoetic sensibility, taking into account the displacement of the dominant tendencies in poetry since the years of emergency of the work of the Chilean poet. At the same time, aspects and nuances of Parra's work that question the idea that absolute negativity and nihilism are characteristics of his project are pointed out, and it is proposed to reread areas of his work that remain critical and may still be a novelty.

Keywords: antipoetry - XXI century – Parra –skepticism - uncertainty

1. Para la poesía latinoamericana y, más en general, para la tradición poética de la lengua española, el nombre de Nicanor Parra es sinónimo de una actitud radical frente a algunos rasgos y sentidos comunes que suelen definir la idea y la práctica de lo que se entiende por poesía. Decir Parra supone evocar en forma automática una posición de hostilidad y provocación frente a la poesía lírica, frente a los poemas de asunto personal o subjetivo, frente a la poesía culta o elitista en cualquiera de sus formas (clásica o vanguardista), frente a lo grandilocuente y frente a toda propuesta que pueda considerarse elevada, idealista, religiosa o trascendental. Desde temprano, cuando sus poemas empezaban a moverse en dirección a algo distinto a todas esas vertientes e imágenes de lo poético, a mediados del siglo XX, Parra se encargó de etiquetar lo que hacía como “antipoesía” y “antipoemas” y a partir de ahí insistió en esos términos, dándoles un sentido más o menos específico en relación con su obra, pero también poniendo en serie su poética con otras a través de la referencia a eso “antipoético” que se podría entender como una generalidad. Los rasgos iconoclastas de la mayoría de sus poemas sumados a esa declaración insistente y programática enfatizaron la imagen de su obra como una especie de antídoto corrosivo contra la poesía más “poética”, hasta hacer de su nombre un símbolo. Parra el que ríe, Parra el que vitupera, Parra el que parodia, Parra el que no cree en nada: “sabe una cosa compadre, fíjese que su poesía me la meto por la raja” (Parra 2006: 491). Este tipo de fraseo violento y entrador expresa bien el lugar en el que de a poco se fue instalando Parra, un lugar –sin embargo– complejo y necesariamente móvil.

2. Más allá de lo que significa “antipoesía” para Parra y de cómo juega con esa palabra en sus textos, su obra puede pensarse como una manifestación particular de una actitud que se reconoce en distintas formas y medidas a lo largo de la historia de la poesía: Catulo, Marcial, Guilhem de Peitieu, Villon, los gauchescos argentinos, Tzara, por sólo mencionar a algunos, son autores en cuyos textos aparecen rasgos negativos y provocadores que minan el lugar del poeta como un ser superior e iluminado, que recogen de distintos modos y en diferentes grados lo bajo, lo popular y lo incoherente, y que se podrían asociar con lo antipoético, si bien sin el carácter de programa que esto tiene en Parra. En la época de desarrollo fundamental de su poética, entre 1950 y 1970, esa actitud hostil y negativa hacia la poesía “alta” e idealizante muestra otros exponentes (basta recordar la “Antioda” de João Cabral do Melo Neto, de 1947, la poesía concreta brasileña o los textos de Leónidas Lamborghini). Lo particular de la antipoesía de Parra, entonces, podría definirse más bien por un conjunto de rasgos que escoge y organiza dentro de la paleta de esa sensibilidad para organizar una poética con un perfil propio: la suya es una poesía que exhibe un marcado escepticismo frente a todo dogma, totalidad o forma de trascendencia, que a

veces roza lo nihilista (“No creo en la vía pacífica / no creo en la vía violenta / me gustaría creer / en algo pero no creo / creer es creer en Dios / lo único que yo hago / es encogerme de hombros / perdónenme la franqueza / no creo ni en la Vía Láctea”; Parra 2006: 283); una poesía que construye un sujeto o hablante de la incertidumbre, la gratuidad y la incoherencia (“Vamos por partes, no sé bien qué digo”, Parra 2006: 13; “Tengo unas ganas locas de gritar / Viva la Cordillera de los Andes / Muera la Cordillera de la Costa // La razón ni siquiera la sospecho”; Parra 2006: 87); una poesía que hace un uso paródico negativo de las formas cultas y elevadas (por ejemplo, de la oda en “Oda a unas palomas”), que ríe en lugar de llorar (“Llore si le parece / yo x mi parte / me muero de risa”; Parra 2011: 123), que manifiesta un ánimo crítico y anti-celebratorio, pero sobre todo que se articula como una obra pública y situada, tomando con recurrencia el modelo del discurso ante un auditorio, en lo que implica un desplazamiento hacia un ámbito que se opone al de lo que entiende como un ejercicio desgastado y autoindulgente de poesía burguesa, narcisista, de carácter íntimo y a la vez grandilocuente, y de gestos idealizantes que la alejan de la sensibilidad contemporánea. La búsqueda de lo popular pero de la mano de la provocación (la poesía popular es una referencia central para Parra, pero más como proceso que como forma), el movimiento hacia la “plaza” como *locus*, la mezcla de niveles de lenguaje y materiales diversos, y la ida hacia lo inespecífico en términos de soportes y estructuras son también parte medular de una obra de potencia formidable que en sus orígenes se opuso a la poesía de su tiempo a partir de la constatación de que su sentido común estaba desconectado de la situación histórica. A la vez, la actualidad de la obra de Parra es tan flagrante que podría considerársela precursora de los “memes” que circulan en forma abundante por las redes sociales (los “artefactos” de los años sesenta y setenta los prefiguran); y eso sería sólo una muestra entre varias posibles de su presencia.

3. Acaso en parte por la huella de Parra, pero no solamente, la actitud antipoética puede considerarse común dentro de la sensibilidad poética actual. La aceptación que tiene puede reconocerse en distintos lugares. Por ejemplo, en el reciente libro de Ben Lerner *El odio a la poesía* (2016), donde se reflexiona sobre ese sentimiento a partir del célebre primer verso del poema “Poetry” (“Poesía”, 1924 -1967) de Marianne Moore: “I, too, dislike it” (“A mí también me desagrada”). Cronología hecha a un lado, el verso de Moore podría pensarse como una respuesta a los planteos que haría Gombrowicz en su conferencia “Contra los poetas” de 1947: “que a casi nadie le gustan los versos y que el mundo de la poesía en verso es un mundo ficticio y falseado” (2005: 313) porque los poetas escriben sólo para poetas y su lenguaje culto, idealizante y depurado carece de relación con la realidad y la humanidad actuales. Y Moore contestaría: yo soy poeta y “a mí

también me desagrada”. Lo que se aquilata ahí es la idea de que puede hacerse poesía desde cierto desprecio, desagrado o desconfianza por la poesía y, en efecto, hoy abunda la poesía escrita desde tal ánimo. Lerner entiende este odio como una suerte de idealismo invertido, un odio que va dirigido a los poemas antes que a la poesía, por no estar a la altura de algo inefable, extático o trascendente, que sería lo que se llama Poesía, una oposición entre “poema real” y “poema virtual” que retoma de Allen Grossman. Estemos de acuerdo o no con eso (el argumento tiene otros matices), si releváramos obras actuales que pueden conectarse con la cuestión del “odio” y de lo “anti”, lo que emergería es una conciencia de que la sensibilidad antipoética está instalada, tiene distintas vertientes y lecturas, y no pocos adeptos. Tal vez el concepto de un idealismo invertido no sea la mejor manera de leer a Parra (aunque algo de eso resuena en el artefacto cuya leyenda es “todo es poesía menos la poesía”, Parra 2006: 420), pero en todo caso lo que queda manifiesto es que la tensión poesía - antipoesía está incorporada a la poética actual, que la contempla a veces casi como una divisoria genérica, entre líricos y anti-líricos, como si se tratara de transiciones entre aspectos residuales y emergentes de un arte, o bien simplemente de sensibilidades que confrontan pero conviven. Sin duda hay motivos históricos, económicos y sociales que pueden ayudar a explicar el mayor desarrollo de esta sensibilidad en el tiempo que nos toca, pero desplegar una explicación de esa índole está más allá de mis propósitos y posibilidades, más cercanos a la pregunta y a la constatación.

4. Por todo lo anterior, hablar de Parra es, casi siempre, más que hablar de Parra. Es hablar de todo un conjunto de problemas y tensiones que definen el posicionamiento de cada poeta, de modo general, frente a la poesía como oficio, vocación, práctica y tradición; y, en particular, frente a la forma tal vez más connotada como “poética” en el imaginario social: la lírica, el poema como carta, el poema de amor o de tema personal, que aparece a su vez en una transición con la poesía religiosa o devocional por sus rasgos hiperbólicos, idealizantes y por su intento de evocar algo inefable. Hablar de Parra es hablar de todo eso y más: es hablar de la relación que se establece con las formas, técnicas y motivos heredados, con las tradiciones cultas y populares de la poesía y con la cultura en general, con la fe y el escepticismo, con el idealismo y el materialismo. Es posicionarse en distintas discusiones.

5. Hay una pregunta que no es la del valor y significación de la obra de Parra, que hoy parece indiscutido más allá de gustos: entre quienes no comulgan con su obra en general, muchos lo reconocen por poemas líricos y emotivos como “Defensa de Violeta Parra” o algunos de la primera parte de *Poemas y antipoemas*. La pregunta que permanece abierta

es ¿cómo pensar el lugar y la vigencia, los efectos y las consecuencias de lo que podríamos llamar “sensibilidad antipoética” en la poesía actual, con sus diversas expresiones, preguntando a la vez por la relación entre eso que aparece como “antipoético” hoy y la obra de Parra con sus matices y su peculiaridad? La pregunta de qué sentido tiene lo antipoético en un tiempo diferente al de Parra, parece pertinente porque “antipoesía” es un término relacional. ¿Qué efectos de los que tuvo conserva? ¿Cuáles se desplazan? ¿Cómo se posiciona ese gesto en el marco del actual contexto? Ya no sólo pensando en la obra de Parra, sino en lo que puede leer como una estela.

6. Una primera respuesta podría ser la constatación de que lo antipoético, ya lo entendamos como un ánimo o como un programa, es algo menos revulsivo hoy que en las décadas del cincuenta y sesenta. Es verdad que se siguen escribiendo poemas líricos que trabajan con materiales de orden privado o personal (pero lo personal se entiende cada vez más como político; y lo privado es una dimensión puesta en cuestión); es verdad que los poemas muchas veces constituyen celebraciones o idealizaciones de objetos y experiencias, y que algunos se valen de giros y motivos heredados de la lengua poética, como también hay obras que pueden considerarse de tono elevado y corrientes formal e ideológicamente conservadoras. Pero ninguna de éstas es la tendencia actualmente mayoritaria o dominante para confirmar que esas maneras no constituyen una hegemonía, quizás alcanzaría con navegar un rato por internet, por redes sociales, pero también con observar la relación que existe entre la poesía y las instituciones de enseñanza: qué se estudia en las universidades, cómo se enseña, cómo se lee la poesía en esos contextos. Se comprobaría que las visiones de la poesía como un universo replegado sobre sus formas y motivos tradicionales, como una tradición culta separada taxativamente del resto de los usos del lenguaje, y como un ámbito de elevación cuya función principal es sacralizar perviven (y tal vez siempre lo harán, ya que la poesía tiene una relación intrínseca con esos gestos, anhelos y funciones personales y sociales) pero no son lo que domina. No es fácil (y acaso no sea necesario) determinar “un” tipo de poética dominante en un tiempo de coexistencias, anacronismos y amplio acceso a archivos e información, “en un mundo que carece de estilo propio y que usa todos los estilos” (Calasso 2018: 10) pero lo que es claro es que si algo domina, es otra cosa.

7. Una manera de entender que el contexto actual es diferente al que enfrentó Parra en los cincuenta, es observando las obras de algunos poetas actuales cuyas propuestas y recorridos son bien distintos, pero que gozan en todos los casos de un reconocimiento considerable. Muchas de sus obras se erigen sobre miradas críticas, escépticas y

materialistas; otras avanzan desde el desconcierto y la interrogación. Tampoco es raro encontrar obras que atacan toda idea sacralizada o solemne de la práctica poética ni las que despliegan repertorios de imágenes bajas o “feístas”, lo que opera como una confirmación del mundo “real” frente a un mundo embellecido que vendría de la tradición poética y que es así impugnado o contrastado. Hasta la lírica ha asimilado en distintas medidas la lección antipoética de lo impuro y lo inespecífico: Anne Carson o Arturo Carrera, por mencionar dos grandes poetas líricos contemporáneos, podrían ser ejemplos de una lírica porosa, “innoble”, que no busca una lengua pura sino que se vale de bruscos “descensos” y contaminaciones, trabaja con la mezcla de registros y materiales e incorpora marcas históricas y coyunturales, y rasgos inespecíficos en los niveles formal y estructural. Por otro lado, poetas como Sergio Raimondi, Fernanda Laguna, Mario Montalbetti o Alejandro Rubio, por mencionar algunos, son exponentes de una poesía reconocida que se puede leer en relación con ideas no lejanas a las de la antipoesía. La idea de una superación histórica de la lírica, grabada a fuego en la frase “la lírica está muerta”, y el planteo de que “el énfasis, si existe, (...) sea paródico” por parte de Rubio (2001: 160); el escepticismo y la desconfianza ante el lenguaje, frente a la metáfora y frente a toda poesía que gire alrededor de un “yo” que despliegue su interioridad u opere como un “pequeño dios” (en Montalbetti); el materialismo y la investigación como marcos para un proyecto poético crítico, público e interrogativo (en Raimondi, quien a su vez prologa el manifiesto “Contra los poetas” de Gombrowicz y dice “tiene razón”); la indagación del mundo desde la pregunta permanente y la enunciación pública desde un lugar ajeno a todo deseo de pertenencia a lo “alto” por parte de Laguna: “Me da risa sentir respeto por mi poesía / No sé cómo dejé de escribir por tanto tiempo / escribirla es desacralizarla” (2018: 79); por sólo mencionar algunas, son todas expresiones de un suelo común que comparten obras relevantes de la actualidad y que se trama con el de la antipoesía por distintas vías según el caso. Cada obra es particular y estos comentarios son apenas roces, pero en ninguna de estas obras (ni en otras que se podrían citar) encontramos el cerrarse del poema sobre sí mismo y sobre la intimidad como ámbitos ni el apego a formas y motivos heredados ni el rechazo de lo bajo ni la depuración de los materiales de la circunstancia ni un tono elevado ni mucho menos un gesto devocional o una búsqueda de lo sublime, como notas dominantes. Estas poéticas son diversas en su ánimo y se ligan de distintas formas con la circunstancia, pero todas expresan la idea de una poesía que “bajó” y que tiene los pies en la tierra, en la sociedad y en la historia, y que se encuentra en tensión con el mismo tipo de poéticas que la antipoesía y Parra rechazaban. Podrían buscarse otros ejemplos. Las obras no se agotan en lo dicho, pero estas alusiones permiten tener una medida.

8. En este sentido, pareciera que si pudiéramos hablar de un actual “sentido común del poema” (entendiendo por esto un conjunto de ideas y rasgos difundido que atraviesa a los mejores textos de un período, pero también a los más corrientes y a los peores, una suerte de suelo común de las concepciones) no sería esa visión cerrada del poema, esa práctica idealista, melancólica, intimista y ahistorizante transitada con frecuencia entre los años treinta y cincuenta contra la cual se levantaron Parra y otras obras de esa reacción antipoética. Tanto en obras relevantes de la época como en la gran masa o flujo de escrituras que hoy es más accesible que nunca a través de blogs, plataformas y redes sociales se reconocen una acción y una sensibilidad alejadas de esa mirada, o por lo menos se advierte que esa mirada perdió la pregnancia que tuvo alguna vez.

9. El sentido común del poema actual, se podría decir, es un sentido de lo subjetivo, de lo escéptico, de lo inespecífico y de lo desencantado. Esas cualidades pueden aparecer en distintas combinaciones (por ejemplo, una poesía de experiencias subjetivas no desencantada; o una poesía escéptica y desencantada que opera sin un *yo* en su centro), y por supuesto hay más marcas, tendencias e improntas que importan, pero éstas tienen fuerte presencia. Si hacemos a un lado la persistencia del *yo* como canal para un despliegue subjetivo a veces algo autoindulgente (que sigue siendo uno de los blancos frente a los cuales la antipoesía goza de una vigencia corrosiva), la mayoría de estas cualidades no están enfrentadas con lo que se podría considerar propio, en general, de una sensibilidad antipoética.

10. Uno de los rasgos que comparte esa especie de suelo común de la poesía actual con la antipoesía es la desacralización. Se diría que es la propia poesía lo primero que se desacraliza, pero con ella cae también -en la mayoría de los casos- toda actitud que proyecte encantamiento o sacralidad sobre las cosas. En la historia moderna de Occidente, la desacralización y la desmitificación han sido vistas mayormente como liberadoras y su emergencia como actitud en la poesía también se (vi)vio como tal. La remoción de matrices arquetípicas y de un léxico religioso, solemne y/o elevado como confín, el hacer a un lado cualquier noción de trascendencia (como plantea Lamborghini en *El jugador, el juego*), la atención puesta sobre lo bajo, lo orgánico y lo putrefacto (ya en Baudelaire incluso), todos estos gestos y muchos otros parecen haber venido a liberar fuerzas que estaban atrapadas en un ejercicio irreflexivo de un conjunto de técnicas y motivos a los que se rendía una suerte de culto y que encerraban a los poemas en un ritual accesible sólo para creyentes e iniciados. En la mirada crítica, la desacralización pudo (puede) verse como una forma de tramar la poesía con el lenguaje social y potenciarla, devolverla a la

comunidad y a un público más amplio, y supone una expansión tanto al nivel de los tonos como del material. Pero otra vez aparece la pregunta en relación con el tiempo: ¿es igual de provocativo y emancipador que hace sesenta años proponer hoy una poesía que, en su sintonía con esa amplitud, naturalice la imagen de un mundo material y desencantado, sin misterio, sin instancias exteriores a su propia dimensión social, histórica y verificable? ¿O, mejor dicho, cómo interpretar el ánimo realista, desmitificador y desacralizante que atraviesa a tantos poemas contemporáneos y que anidaba también en la antipoesía de Parra en el contexto de las formas de vida y visiones de mundo actuales?

11. Hay múltiples aspectos de la obra de Parra y de la mirada antipoética en general que gozan de vigencia. Sólo mencionaré algunos que me parecen destacados. La crítica de la naturalización del uso de la primera persona como base de los poemas (ir contra la elefantiasis del *yo* es algo que Parra hizo sostenidamente sobre todo a través de la parodia: “como les iba diciendo / número uno en todo / no ha habido no hay no habrá / sujeto de mayor potencia sexual que yo (...) yo soy el descubridor de Gabriela Mistral / (...) soy deportista (...) yo introduje el cine sonoro en Chile”; Parra 2006: 271) opera hoy tanto como crítica de la poesía que sigue cultivando esa equivalencia de modo automático, como frente al desatarse de millones de ‘primeras personas’ en las redes sociales, sea en forma de poema o no: en este punto, la poesía de Parra sigue llamando la atención sobre otras posibilidades de trabajo con el lenguaje y con la propia subjetividad. Al mismo tiempo, mientras muchos poemas gozan hoy de la difusión amplificada que permiten las tecnologías comunicacionales, la idea de Parra de colocar la poesía en el plano de lo público y de lo popular (pero no sólo desde el alcance concreto, sino desde lo retórico y desde el trabajo con los materiales) se resignifica y resuena como otro matiz no del todo asimilado: lo que parece haber hoy es una huida hacia una pseudo-popularidad o un pseudo carácter público de la palabra poética que vive a expensas en verdad de una segmentación en ghettos por voluntad y algoritmo, lo que implica nuevamente un repliegue y una ritualización a escala menor. La obra de Parra sigue preguntando cómo trabajar en el ámbito de lo público, cómo trabajar con lo popular, qué es lo popular y qué problemas y posibilidades aparecen allí para la poesía. A su vez, la lógica de mezcla, contradicción y disolución que propone la antipoesía también parece erigirse contra cierta ‘ética de la depuración’ que en estos momentos parece haber pasado del poema a la vida misma. Porque es cierto que los poemas pueden hoy ser más porosos, pero cada vez es mayor la cantidad de personas que se vincula en forma casi exclusiva con otras que las confirman, con quienes comparten un máximo de ideas y posiciones. Es como si lo que Gombrowicz criticaba en los poemas puros, “la depuración de todo elemento antipoético”

(2005: 315), esa voluntad de pureza, limpieza e identidad, hubiera en muchos casos abandonado los poemas para pasar al diseño de las vidas (con la remoción de lo molesto en los otros y en uno –mediante autodiseño–, la eliminación de contactos, la aceptación sólo de lo que armoniza). Contra esto, la antipoesía, con su deriva disolvente de las identidades, con su disonancia y cacofonía, con su igualación por momentos relativista de los opuestos que se vuelve conciencia autocrítica (“La poesía pasa - la antipoesía también”; Parra 2011: 288), emerge como una actitud vital y funciona como un reaseguro contra visiones totalizantes que pueden atravesar tanto el plano de lo político como el de las relaciones personales. La lista de los elementos cuya vitalidad y carácter crítico están vigentes podría continuar, sin olvidar la capacidad de la poesía de Parra para abordar la coyuntura y la información desde ángulos refrescantes (pienso en el poema “Inflación”), la propuesta de un estilo poderoso y a la vez refrenado, el humor, la inmediatez del “meme” mismo. La (re)inscripción de la poesía en todos estos planos supone conquistas que, como decía Ezra Pound sobre la mejor literatura, son novedades que siguen siendo una novedad.

12. Pero así como resulta evidente que Parra es una referencia para la poesía contemporánea y que se puede volver a su obra en busca de novedades, también hay algunos aspectos en los cuales lo que se suele considerar “antipoético” en general parecería solaparse con cierta visión del mundo dominante en estos días. En una sociedad que ha sido descrita por Roberto Calasso como totalmente secularizada, que ha abolido toda relación con lo invisible o inverificable y que excluye toda visión de lo “divino”, en la cual las mayorías de una “era de la inconsistencia” simplemente “se adaptan (...) siguen la publicidad” (Calasso 2018: 11); en un momento en el cual resulta “más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo” (Fisher 2016: 21), en el cual los grandes relatos no han caído pero sí han quedado desconectados de todo “sense of possible” (Ranciére 2012: 14), sentido de lo posible o perspectiva de cambio; donde la manifestación política se confunde no pocas veces con la expresión de un “individualismo de masas” (Virilio 2012), y donde el individualismo también opera a través de prácticas narcisistas de autodiseño (Groys 2014), un posicionamiento escéptico, la exhibición de cierta inacción, impotencia o desconcierto ante el caos o jeroglífico histórico-económico-social, ante “la actualidad innombrable” de la que habla Calasso en su libro titulado de ese modo, la práctica de la estetización y el desarraigo respecto de casi toda tradición específica (artística o no) definen un comportamiento que se extiende como respuesta. Por un lado, no creer en nada orgánico (leyes, ideas, partidos, religiones, tradiciones, etc.) y ser “lúcido” funciona casi como una ecuación. Por otro, la actitud exteriorista, disolvente o satírica se ofrece como una protección contra daños y manipulaciones, pero corre el riesgo muchas

veces de perder toda perspectiva de mañana, de futuridad. En Parra hay arraigos diversos (en “lo popular” como medio, premisa y objetivo por ejemplo, como dijimos) y hay alegría y deseo; además, su ida hacia lo inespecífico puede verse como un camino hacia una plenitud de medios y lenguajes artísticos; un multiplicador, otra forma de presencia e intervención. Pero lo que me interesa señalar es algo más general, y es que puede percibirse cierta combinación coherente que se da entre algunos ejes conceptuales, formales e ideológicos de la poesía actual (en tanto realista, crítica, antipoética, desencantada, desacralizada) y algunas visiones de mundo y comportamientos dominantes. El materialismo y el escepticismo organizan un sentido común que tiene como conducta resultante al consumismo y que se toca con áreas de lo que podemos entender como antipoético, tanto por la velocidad de producción y circulación (acelerada, indiferenciada, demostrativa) que a veces expresa la poesía contemporánea, como por las piedras basales de muchos proyectos, por ejemplo un materialismo sin fisuras, irrenunciable.

13. En cierta forma, podría decirse que lo que Parra quería, que era darle, brindarle una poesía a un mundo moderno, urbano, caótico, violento, a ese mundo de masas, bélico y cambiante de mediados del siglo XX, en lugar de confrontar románticamente con él, se concretó en su obra y adquirió también derivas propias. Los sentidos comunes del poema y del mundo se han superpuesto en cierto punto: ambos son escépticos, materialistas, inespecíficos, cambiantes, empiristas, “líquidos” si se quiere, veloces, fugaces, más o menos globales. Si el “atraso” de la poesía como lenguaje había sido objeto de discusión durante la primera mitad del siglo XX (hasta el concretismo al menos), la poesía ahora no está tan desincronizada del resto de las actividades artísticas y productivas del mundo como lo estaba en los años cuarenta, que reeditaban la actitud romántica de crítica y desacople del mundo industrial pero frente al horror bélico y la crisis de la utopía técnica como paradigma emancipador. Sin perder su carácter arcaico, portátil y primitivo, ahora la poesía parece en muchos casos responder a dinámicas y conceptos rectores de nuestro tiempo, dialogar fluidamente con ellos, circular por sus medios y, en los mejores casos, ofrecernos acceso a indagaciones críticas o a pequeñas “revelaciones” desde nuestros lugares más bien humildes y desconcertados. Pero el rol de la poesía como sustituto de la religión del que habla Wallace Stevens en *Adagia* o la idea de la poesía como revelación en un mundo de cosas materiales (de W. C. Williams) tampoco resultan dominantes. Vistos como conjunto y en un nivel conceptual, muchos poemas actuales parecen síntomas o expresiones de las ideas y formas de vida hegemónicas citadas, tanto desde lo formal como desde su sensibilidad, y se vuelven una expresión estetizada de ellas; esto sucede incluso

cuando aparecen como “críticas”, por la ecuación entre carácter crítico y desacralización ya mencionada. Esta afirmación no quiere excluir los matices y precisiones que son pertinentes en cada caso si los poemas se abordan en lecturas individuales, o el valor de cada texto en otras lecturas que no estén centradas en esta discusión.

14. Entonces vuelve la pregunta del comienzo: ¿qué significación tiene hoy lo que podemos llamar una actitud antipoética? ¿Sigue siendo algo que libera fuerzas artísticas e imaginativas encerradas en un viejo paradigma? ¿El materialismo y el “no creer” del que habla el sintomático poema de Parra, esa suerte de nomadismo de la negación, sigue siendo una postura dinámica a nivel poético y social? Mi idea –que se abre a su vez hacia un sinnúmero de nuevas preguntas– sería que si se reduce la huella de la antipoesía a su carácter escéptico, descreído y materialista, a su dimensión paródica y exteriorista, se corre el riesgo de abonar una perspectiva monolítica y coherente sobre el mundo y difícilmente el gesto mantenga su vigor. El sentido común del poema ya no es uno de lo cerrado y desconectado de lo concreto e histórico, o sea que la actitud antipoética no aparece ahora como crítica de algo dominante en poesía sino que pasa a ser algo más parecido a una afirmación o a una manifestación compleja y tangencial de un conjunto de ideas gravitantes, cuando no hegemónicas. Por supuesto que desde ese lugar se puede constituir un suelo para nuevos comienzos y reaperturas, como lo hacen las poéticas citadas. Pero en paralelo, es posible constatar que la modernización, urbanización y desacralización extendida del mundo (procesos respecto de los cuales Parra y otros estaban tomando posición a mediados del siglo XX, cuando buscaban una poesía que acompañara de un modo crítico pero a la vez adaptado esas transformaciones) tampoco condujo a una vida y un mundo “justos”, por más que la discusión acerca de cuál es el estatuto de una época en términos de valor sea algo difícilmente saldable. Lo que acompaña y modela la aceptación resignada que nos embarga muchas veces es justamente el escepticismo, el individualismo, el racionalismo y el materialismo; de hecho estas actitudes son casi todos modelos de lo que vulgarmente se entiende como pensamiento, inteligencia o saber, al menos en Occidente. En ese sentido, repetir el gesto antipoético estetizándolo o proponer una sensibilidad y un esquema ideológico que lo reduzcan y simplifiquen mientras el resto de las variables está en movimiento, supone desperdiciar el carácter relacional de la visión de lo antipoético que expresa Parra, y puede resultar más bien afirmativo.

15. Si volvemos a Parra a la luz de todo esto, nos encontramos con que hay elementos de su obra, como el trabajo insistente con la contradicción y la incertidumbre como lugares

de enunciación, que no parecen aptos para ser capturados en un materialismo escéptico que se proponga como una nueva forma de saber o como una disciplina perceptual con expresión poética añadida. Una de las claves de la “popularidad” de Parra es que consigue articular una poesía genuina desde la perplejidad, pero desde un no saber y un no creer que admiten también la duda sobre su propio fundamento (como quien dijera: que admiten el rezo por las dudas). Por otra parte, en distintos momentos de su trayectoria, Parra publicó obras donde la negatividad y el carácter escéptico frente a toda utilidad social de la poesía ceden lugar dejando emerger otras improntas. Por ejemplo, la serie *Ecopoemas* (1983) donde se reconoce una actitud de no acompañamiento del proceso histórico en su faz productiva, y se esgrime una propuesta que sin renunciar a la ironía, al afán de provocación y popularidad, a la captación omnívora de materiales, a la dispersión formal y a la situación terrenal y específica que habían caracterizado siempre a la antipoesía, incorpora giros afirmativos y reivindicaciones con la idea tal vez de articular un lenguaje político alternativo (“¿Quién va a ponerle el cascabel al tigre? / El F. E. / Qué es eso ¿la fe? / El Frente Ecológico hombre x Dios!”, Parra 200: 176). Veinte años atrás, Parra ya había transitado ese camino en *Manifiesto* (1963), donde el gesto principal era poner en serie los rasgos de la antipoesía con una poesía que ahora se nombraba como “dirigida”, “proletaria”, “del presente” y de “protesta social”, y que postulaban a la poesía como una “necesidad” valorando la llegada “al corazón del pueblo” (Parra 2006: 143-146). En *Canciones rusas* (1967), parte de ese mismo interludio afirmativo de su obra (ligado a un acercamiento al comunismo, viajes a la U.R.S.S. incluidos), pueden encontrarse otros elementos impensados para las asimilaciones simplificadas, que van del ánimo melancólico de algunos poemas a la construcción de un personaje que es nombrado como “heroico”: la vendedora callejera que ofrece antologías de poesía chilena bajo la nieve en Moscú en el poema “Pan caliente”. Más allá de la inscripción histórica de cada uno de estos textos, lo que me interesa señalar es que incluso en un poema como *Manifiesto*, tomado a menudo como emblema del gesto de destitución y desacralización (por su estribillo “Los poetas bajaron del Olimpo”), las perspectivas sobre la poesía no son todas negativas ni unidireccionales. Y en *Canciones rusas*, sin abandonar cierta ascesis y sequedad de la antipoesía, cierto materialismo, los poemas pueden albergar visiones menos fundadas en la provocación e incorporar sentimientos diversos como el deslumbramiento o bien un tono más personal donde el sinsentido y la violencia característicos de Parra cobran otros sentidos. El propio movimiento de Parra del escepticismo de *Versos de salón* (1962) a una participación política más comprometida (momento del cual datan *Manifiesto* y *Canciones rusas*) para luego volverse a su vez contra algunos de sus emblemas (como en el famoso artefacto contra Fidel, redactado tras el llamado “té de Nixon”) y de allí a los *Ecopoemas*,

muestra la proyección en el tiempo de esa otra constante de su hablante lírico más usual: cierta inestabilidad, “incoherencia” acaso, cierta maleabilidad y disposición a la revisión y a los cambios. Es decir que hay caras múltiples en la obra y el proyecto de Parra, que caben dentro de lo llamado antipoético. Y quizás lo que hay para recoger de esta constatación es una clave o luz de lectura para la vuelta actual sobre su obra.

16. En este sentido, me parece que la fijación de cierto carácter nihilista, negativo y materialista como lo único intrínseco a la antipoesía, leído o proyectado por muchos en el estribillo del *Manifiesto* y en otras partes de la obra de Parra, e incluso la constitución de cierto hablante pendenciero y autoafirmativo como reacción frente al desencanto, es una mirada que fundamenta poéticas actuales que podría revisarse. La lectura que ve en esas fórmulas el simple acto de despojar al poeta de toda pretensión de dar cuenta de alguna otredad o de evocar un mundo no verificable, sea de cualidades infernales, sagradas o encantadas, para incorporarlo a la línea de producción con el resto de los trabajadores (al decir que es un “albañil”, un “constructor de puertas y ventanas”; Parra 2006: 143), lo condena a producir dentro de la maquinaria social sin poder acceder a revelaciones ni producir sentido diferencial, poniéndose en línea con una cultura que en la actualidad ha despreciado todo lo que exceda el marco de lo visible (Calasso 2018). Pero esas mismas sentencias se pueden leer en un sentido posicional, como una declaración de la necesidad de resituar a la poesía en un lugar de producción y circulación más concreto, histórico y humano, más “bajo” en efecto, más popular y corriente, pero manteniendo para ella un carácter diferencial, de introducción de perplejidad y revelación por momentos, que hoy resultaría + provocativo y que no queda del todo contemplado si lo antipoético se reduce a la irrisión y a un cómodo escepticismo ante la poesía y ante todo lo demás. Hacer preguntas, a la vez como inquisición crítica y como forma de imaginar algo distinto (esas preguntas introducidas por un *sí...* que recorren tantos poemas, de Juanele Ortiz a Montalbetti, pasando por el bellissimo “Blake, William” de Raimondi¹), preguntar aunque

¹ El poema completo de Raimondi dice: “BLAKE, WILLIAM // Si quien llegara al muelle de Puerto Piojo / y más allá en todo sentido de las lanchas / que retornan de quién sabe qué riacho / pero en principio en la acepción acotada / que involucra la distancia en el espacio, / viera el más que extenso galpón de Cargill / y tuviera que volver a verlo para advertir / que hoy es inclusive más extenso que ayer, / no fuera un empleado municipal dormido / sino un vate capaz de percibir el porvenir / y seguir sin inconveniente una dinámica / que escapa al resto de los simples mortales, / vería... ¿Qué vería? ¿Con qué lengua vería / lo que vería? ¿Vería también esa lengua / que ha de venir? ¿Y cómo podría comunicar / lo que ha de venir en una lengua futura / sin que su verso se confunda con el timbre / de estas gaviotas que sin parar de girar / chillan como presas de extremo desvarío?” (Raimondi 2012: 10). Resulta un interesante ejemplo de cómo, en el marco de una poética habitualmente considerada crítica, materialista y desencantada, puede emerger una pregunta que resulta tan política y corrosiva en uno de sus aspectos como imaginativa que incluya la pregunta acerca de si no hay algo que ver que no vemos.

no sea para responder, desde esa ignorancia y desconcierto que nos caracteriza como punto de partida, puede ser una forma de desplazar a la poesía actual del sentido común social más extendido hoy: el de la imposibilidad de imaginar una salida o algo diferente a lo que hay. La pregunta es el gesto del que no sabe y como tal es expresión y reconocimiento de la fragilidad y la incertidumbre que nos defina, pero también implica capacidad de crítica e imaginación, todo a la vez. Frente a eso, la poesía como vehículo de un escepticismo y materialismo arraigados (aun cuando ese desmontaje pueda producir muchas veces críticas pertinentes) acaso no tenga hoy la misma función que en los orígenes de la obra de Parra. El riesgo sería automatizar o estar apenas modalizando “la convención que nos vendieron como realidad”, para usar las palabras del poeta Ricardo Zelarayán (1997: 87).

17. Para terminar este esbozo, quisiera volver a destacar la riqueza de la obra de Parra: su obra es de una frescura, inmediatez y vitalidad de la que sigue habiendo ideas y elementos que asimilar. Pero tal vez sea un buen momento para releerla operando un desplazamiento. Desde el tiempo en que surgió Parra, el sentido común del poema cambió y se superpuso en parte con el del mundo. No se trata de desechar el materialismo ni de hacer ningún giro regresivo ni dogmático. Tan sólo de hacer algunas preguntas. Haroldo de Campos escribió alguna vez, justamente en una oda a la poesía, “que el idealismo inteligente está más cerca / del materialismo / que el materialismo del materialismo / desinteligente” (De Campos 1981: 15). A la hora de dirigir la mirada sobre Parra y sobre lo que sugiere la antipoesía hoy, cabe poner en cuestión su asimilación desde una compacta cosmovisión materialista y escéptica. Leer a Parra desde la incertidumbre y la contradicción que también expresa su obra, pudiendo ver incluso una forma de lírica ahí (un ejercicio que puede hacerse también con el “Poema sobre nada” de Guilhem de Peitieu), quizás sea una forma de potenciar su tensión con el dogma tácito que hoy ofrece como únicas respuestas el consumo y la auto-celebración narcisista. Se puede releer a Parra desde estas y otras preguntas, objetando la antipoesía automática y estetizada, y a partir de la idea de que es necesario dirigir la poesía contra el sentido común ya no sólo del poema sino también contra el sentido común del mundo.

Bibliografía

Calasso, Roberto (2018). *La actualidad innombrable*, Barcelona, Anagrama.

De Campos, Haroldo (1981). “Oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de San Lukács”. *Revista de la Universidad de México* Volumen XXXVI, Nueva época / año 1, mayo. Traducción de Eduardo Milán.

- Fisher, Mark (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay opción?*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Gombrowicz, Witold (2005). *Diario*, Barcelona, Seix Barral.
- Laguna, Fernanda (2018). *Los grandes proyectos*, Buenos Aires, Página / 12.
- Lerner, Ben (2017). *El odio a la poesía*, Barcelona, Alpha Decay.
- Parra, Nicanor (2006). *Obras completas & algo + (1935-1972)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2011). *Obras completas & algo + (1975-2006)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Raimondi, Sergio (2012). "Blake, William", *Für ein kommentiertes Wörterbuch*, Berlin, Berenberg. Spanisch/Deutsch.
- Ranciére, Jacques (2012). "In What Time Do We Live?". Kuzma, Marta, Lafuente, Pablo & Osborne, Peter (ed.). *The State of Things*, London, Koenig Books.
- Rubio, Alejandro (2001). "Ars poetica". Carrera, Arturo (ed.). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-ICI.: 160.
- Virilio, Paul (2005). *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Zelarayán, Ricardo (1997 [1972]). "Posfacio con deudas", *La obsesión del espacio*, Buenos Aires, Atuel.