

Parra en dos tiempos *

Eduardo Félix Milán Damilano

Resumen:

Lo formal como histórico; el habla como nuevo lenguaje del poema son las propuestas de la poesía concreta brasileña y la antipoesía de Nicanor Parra para renovar lo poético. Como procesamiento de las tradiciones de la poesía occidental y armados de nuevos linajes, estas dos experiencias poéticas vuelven a plantear el problema del afuera y el adentro de la poesía, de la especificidad y autonomía o la inespecificidad, de la pureza y la impureza. Proponemos revisar los criterios artísticos y desplazar el eje de lo estético y su negación como argumento de sus posiciones, además de indagar la relación conflictiva con un lector-productor que entiende el poema como un corpus de recursos ahistóricos.

Palabras clave: Antipoema – Nicanor Parra – Poesía Concreta – habla – lector

Abstract:

Form as a historical feature, orality as the new language of the poem are the two issues proposed by Brazilian Concrete poetry and Nicanor Parra's "antipoetry" to renew the established poetics. Questioning Western poetry traditions and suggesting new lineages, these two poetic experiences examine once again the problem of the definition of poetry (outside / inside), of its specificity and autonomy or lack of specificity, and of its purity and impurity. We propose to revise artistic criteria to displace the axis of aesthetics and its denial as the basis of its positions, and to interrogate the conflicting relation with a reader-producer who understands the poem as a *corpus* of ahistorical resources.

Keywords: antipoetry – Nicanor Parra – Concrete poetry – orality – reader

I

En Parra parece que todo se trata de esto: jugarse a una sola carta. La apuesta por el lenguaje hablado es una contradicción en poesía. Pero es un acto de manifiesto desafío a la poesía misma. Si alguna razón hay en el término “antipoemas”, esa no es tanto la de que se trata de un guiño al lector, de un gesto de complicidad anhelada, de conseguir, mediante la negación, la aprobación incondicional del lector, de posición muy desfavorable ante la poesía desde el siglo XIX. No, se trata de la elección de un solo lenguaje: el hablado, contra toda la retórica poética acumulada en nuestra civilización. No viene al caso decir que siempre ha habido en la historia del arte rebeliones contra el arte, puestas en jaque de modos de percepción y aceptación epocal de lo que el arte es. Sin duda. Pero el arte ha librado su extinción milagrosamente. Ante embestidas como la del barroco, la del simbolismo, la de las vanguardias, el arte continúa. El problema es cómo, de qué manera siguen activas su práctica y su recepción.

El hecho de que en la poesía latinoamericana de la mitad del siglo XX Nicanor Parra se haya levantado con la propuesta anti-retórica y anti-institucional de una poesía que *hablara* –no que “cantara”, como vio claramente el problema Vicente Huidobro en su “Arte poética”– un acontecimiento en el terreno de la poesía en lengua castellana. Todo acto depende de un contexto que lo rechaza o legitima. Ya Jules Laforgue, en la melancolía del siglo XIX, había hecho mucho por esta inclusión de la conversación en poesía. El coloquial es eso, todavía: conversación, charla, diálogo. Es una política de intercambio la que se instala ahí sin la unidimensionalidad del canto que, si bien es expansiva, en general mantiene una tendencia monologante. Y es la unidireccionalidad del canto lo que lo vuelve eficaz en términos de la demanda: se demanda una *verdad*, en el sentido de una disposición definitiva, tajante, única: “esto es así” o, más ontológicamente, “es así”. Y es también esa “dirección única” la que vuelve objetual, icónico, extraño al discurso poético tradicional: la no respuesta que presupone lo vuelve general, para todos, y también extraño, lejano, objeto de sí mismo y de contemplación.

El canto –la poesía lírica como canto– adquiere su verdadera dimensión respetable cuando puede ser contemplada –vista, escuchada, “teorizada”– como “caso ahí”, *objeto de arte*. El habla, en cambio, lo intercambiado casi naturalmente (no hay lenguajes naturales en el hombre) entre dos personas, no obliga al objeto de arte: no se habla con finalidad estética *aunque la finalidad estética esté presente en el habla*. Descubrir esa finalidad estética (en términos de Kant, en su *Crítica del juicio*: una “finalidad sin fin”) en el habla es cambiar la suerte del poema si se permite que eso, el habla, opere como tal en ese terreno condenado,



desde el auge de la burguesía, o sea, desde la autonomía del arte del siglo XVIII, a ser *específico*. Cambia la suerte porque allí, en el habla, se habilita el arte por la propia dinámica del habla. Es más fácil que el habla produzca arte a esta altura del problema que la poesía considerada tal-como-es retóricamente. Supone, el descubrimiento estético en el habla, un trabajo de aislamiento, un trabajo de equilibrio con lo que no es estético en el habla. O de desequilibrio. Hay muchas maneras de abordar el problema desde el momento en que se asume, como lo hizo Parra, que ese es el tema en la poesía contemporánea. Hay poemas donde el habla sólo actúa como refrendo de la parte artística. Hay poemas donde ocurre lo contrario: lo artístico se nuclea, se encapsula para irradiar desde ese punto a todo el contexto de palabras. En la poesía de Nicanor Parra se manejan todas las opciones: el desarrollo del poema narrativo (los primeros antipoemas), el desarrollo de un personaje-emblemático (el Cristo de Elqui), los “discursos” que cuestionan precisamente la calidad del discurso, la puesta en orden discursiva y el estado de Poder que genera obediencia (“Discurso de Guadalajara”), aparte de los conocidos “artefectos”: piezas recortadas del habla común totalmente descontextualizadas que actúan por vacío de ámbito, lanzan la atención sobre el alrededor del poema o, por el contrario, imantan de mundo una pequeña partícula aislada. El recurso al poema narrativo, dominante en *Poemas y antipoemas* (1954) constituye el primer desafío en términos de la *forma-poema*.

La narración poética, el relato lírico, se supone en los antípodas de la poesía de la última modernidad (desde el siglo XVIII) que se reconoce, sobre todo en el ámbito de influencia de la poesía francesa –que es dicho sea de paso, la de mayor influencia en la incipiente poesía latinoamericana que nace con el siglo XX luego de la poesía española– en la estética del fragmento poético. De origen decimonónico francés, la escritura fragmentaria parte de la base de un corte en la estructura lingüístico racional en poesía, en un estallido para ser preciso, especie de big bang del que resultaron saldos, esquirlas, huella. No unidad, secuencia, narración. No tiempo: espacio de escritura, en parte vacío, en parte signos. Y de la mano el concepto acuñado por Ferdinand de Saussure sobre la arbitrariedad del signo lingüístico respecto de la cosa a la que refiere. La poesía francesa parecía condenada a la creación de universos en partículas, condena rubricada con creces y gran firma por el poema “Un coup de dés” (1897) de Mallarmé. Parra cree, desde la perspectiva del hombre común, que el lenguaje –y el lenguaje poético no escapa a esta consideración– no es problemático en la medida en que es vinculante. Todo lenguaje es lenguaje de uso, no de cambio. Lo que se habla se moldea, varía, se contamina, esto es, se vuelve inespecífico, se des-purifica. El concepto de pureza

poética, de especificidad, es uno de los más caros que registra la lírica de la modernidad desde el Renacimiento. Para que ese concepto encarnara la lírica debió constituirse en objeto de arte, separarse, aislarse del discurso narrativo de raíces mítico-épicas. El grado de perfección de una forma poética como el soneto es un ejemplo de separación, de acabado. El soneto pasó de cosa precisa, objeto de arte, a cosa preciosa, objeto de elite. Y todo un léxico adecuado se volvió necesario para acompañar la forma. En esa perfección elitista estaba entrañando la decadencia no sólo del soneto, de toda la poesía lírica vista en esta perspectiva. El poema narrativo, en cambio, mezcla, ensancha, indetermina las clases de lectura. Los primeros antipoemas eran grandes relatos en primera persona donde el hablante de los poemas de Parra parecía un juglar medioeval en pie de confesión al pueblo de sus penas de amor y de vida. Algunas escritas en endecasílabo de rima asonantada, jugaban todos el juego de la ironía como dispositivo para desenmascarar a la poesía vista como objeto de culto. La poesía de Parra tiene esa estridencia de manifiesto vanguardista leído en plaza pública, algo de barricada, de comuna. Su “afuera” –William Rowe señala un afuera de la poesía de Parra: su tendencia al lector, su mano extendida– no termina en la búsqueda del lector: es un afuera del adentro del poema, más que un afuera ya dado, una salida, una exploración del lugar (Rowe: 170). No hay nada seguro en Parra, de ahí la fascinación que ejerce desde hace sesenta años sobre el lector de poesía (sólo equivalente al rechazo que causa en los poetas “de lo específico”): todo es tentativo porque trabaja con el habla, terreno de lo móvil. El habla, que es un manantial inagotable porque varía constantemente. Además, el habla, más que consciente, es, valga la tautología, *hablada*: es una entidad vinculante automatizada, casi inconsciente, instrumentalizada. Ese hablar ya “establecido” para la mayoría de los hablantes permite al poeta escuchar de un modo diferente. Si escuchar es una operación que revela la calidad del trabajo poético, escuchar el habla es de los trabajos más finos. La creación de personajes poéticos incluye la poesía de Parra en el terreno dramático, no sólo dialógico. Permite convertir el poema en una obra en actos. La acción, uno de los móviles del deseo del poema contemporáneo –el poema-performance, la representación del poema en la que Parra, junto a Enrique Lihn, fue un actor experto en una carpa de circo– rompe con la gestualidad íntima, casi monologante, de la lectura poética, tanto en silencio como en voz alta. Friedrich Schlegel decía que el romanticismo alemán –pero hay que sospechar que el romanticismo en general– era un fenómeno circense. Schlegel lo decía no sin un cierto pesar. Y vinculaba luego esa característica de circo con la ironía en una acepción cara a Benjamin: el arte irónico sostiene esa característica de avance mientras se desmantela, de producirse mientras muestra cómo



está hecho. La ironía estética es el arte de revelar sus propios mecanismos constitutivos por parte de la obra (Benjamin: 83-86).

Ese procedimiento es el núcleo de la poética de Parra mucho más ofensiva teóricamente que inofensiva, inconsciente de lo que causa, como ha querido ver cierta crítica. La creación de un discurso contra el discurso –ejemplo impecable es el “Discurso de Guadalajara” pronunciado en México al recibir el Premio Juan Rulfo– es un clímax en la poesía de Nicanor Parra. Permite dar un paso más: vislumbrar que la crítica de Parra es una crítica al Poder mediante los recursos del habla del Poder. La pretensión retórica-legitimante del discurso –pronunciado siempre en situaciones específicas, en general honorables, graves o excepcionales–, alcanza su fundamento último: la burla y el escarnio que oculta en su pomposidad tanto léxica como sintáctica. Sólo un Poder antes del habla puede legitimar ese modo del habla. En “Discurso de Guadalajara” Parra logra al mismo tiempo: colocar a Juan Rulfo en su verdadera dimensión de escritor único, sólo comparable a César Vallejo en América Latina; rescatar para la poesía el mundo invisible o apenas visible que la literatura de Rulfo deja entre-ver, criticar el capital mismo que otorga el premio, la edad que tiene él mismo, el premiado que recibe tardíamente el premio, la ontología del discurso. Sólo se salva Juan Rulfo. Parra logra un contra-discurso, un discurso di-vertido que no puede ser otra cosa que un discurso vuelto, volcado sobre sí mismo. La operación de purificación del lenguaje comienza por el lenguaje que la poesía habla pero termina en el afuera de la poesía misma. Como si la purificación fuera un acto doble: la purificación de la poesía al interior de sí misma y la purificación de la poesía en el ámbito donde actúa. Esa segunda incidencia vuelve complicante todo lo que toca: lector, contexto literario, arte en general, sociedad y todo junto, hombre-en-relación. Pero todo jugado a una sola carta: la carta vinculante, no específica, comunitaria. La poesía de Nicanor Parra se permite una única forma de la nostalgia: la de una comunidad, la necesidad imperiosa de un tiempo ni peor ni mejor, común.

II

La relación Nicanor Parra – Poesía Concreta brasileña entraña la posibilidad del planteo de un horizonte actual de escritura. Otros acontecimientos de carácter poético en los mismos años: la publicación de *La insurrección solitaria* (1953) de Carlos Martínez Rivas y de *En la masmédula* (1954) de Oliverio Girondo.

La aparición, verdadera epifanía histórica –valga la contradicción– de *Poemas y antipoemas* (1954) de Nicanor Parra transformó la poesía latinoamericana del lado castellano. Es importante este discernimiento: en América Latina todo parece castellano y no lo es, no todo es ibérico, aunque tarde lo descubrimos. Hemos pasado de una doble influencia poética, la castellana y la francesa, a un doble cerco geográfico-poético: al sur la poesía brasileña, al norte la norteamericana. Lo que rompe Parra, entre otras cosas, es la dependencia de la poesía latinoamericana de aquella doble influencia más tradicional que contemporánea. Parra viene de una amalgama de tradiciones: hay rastros del portugués Alberto Caeiro -Fernando Pessoa-, hay rastros de los romances medievales, hay también huella de Villon. Pero sobre todo hay mucha poética anglosajona metida a fuerza de epistemología: creer que la palabra es la cosa, sin considerar la arbitrariedad entre cosa y signo. Si se reconoce esta última, no se devuelve lenguaje y sobre todo lenguaje poético al hombre común. Y en Parra, lo que se rompe, eso otro que rompe Parra, es la dependencia de un sentido de la poesía relacionada con un lector de elite, un lenguaje especializado para ojos especializados. Legado perverso de la vanguardia que quería disolver el arte en la praxis –social según apunta Peter Bürguer– la poesía terminó siendo objeto de culto de consumidores que regresaron al siglo XIX, al dandismo decadente, mucho antes de los poetas que regresaron después, o sea ahora. El lector de poesía se adelantó en la vuelta 50 años al poeta –si es que el lector de poesía abandonó alguna vez el siglo XIX–. Otra cosa que rompe Parra es la condición aurática del poeta, proveniente en aquel momento chileno directamente de Pablo Neruda. Un aparte: Neruda ya había renunciado en 1950 a su obra más radical, *Residencia en la Tierra I y II*. En *Tercera residencia* dice en el fragmento “Explico algunas cosas” del apartado “España en el corazón” lo siguiente de aquella etapa que es casi un lapsus poético para Neruda: “Preguntaréis: Y dónde están las lilas/ ¿Y la metafísica cubierta de amapolas?” En esa asombrosa metáfora, la autocrítica más condensada que conozco a una obra poética, Neruda despachará, asumiendo el camino de una “poética realista” (así la llama él), uno de los momentos más intensos de la poesía latinoamericana de cualquier tiempo. Despachó su lado comunicable, no su aura. Neruda siguió creyendo, y muchos con él, en el carácter vaticinador del poeta. *Canto general* es su gran vaticinio. Lo que hablaba con lo insondable pretenderá dialogar con el pueblo y en su nombre con la historia sin perder ni un mínimo destello de aura. De este contexto mitopoético entre histórico y de una subjetividad delirante que ya no cumple con su importancia histórica –el poeta-vate jugaba en dos frentes en el siglo XIX–: en la consolación de la conciencia burguesa aun por agresión y en el repliegue ante lo social hasta desaparecer –las dos fases las cumplió

Rimbaud- proviene Nicanor Parra. Es evidente que lo primero que hay que controlar, tratándose de Parra, es la concepción local de una poesía equivalente a la producción lingüística de un imaginario desatado. La confusión imagen=poesía o, más radical y dura: metáfora=poesía, era una constante-dominante en la América Latina poética de la mitad del siglo pasado, la primera ecuación producto del surrealismo y la segunda del Siglo de Oro español que entró por la puerta o por la ventana del exilio durante la dictadura de Franco. Cuando digo imagen y metáfora estoy hablando de niveles tropológicos y de recursos provenientes de un aparato retórico-literario, obviamente. Atiendo a una identificación que pretende ser sustancial y no mera coyuntura por elección de poética, atiendo a una verdadera metafísica de los recursos -valga la contradicción- cuya única posibilidad de ser destruida la tiene en la retirada del lenguaje de su propia retórica. Como si Nicanor Parra le hubiera retirado el tapete lingüístico debajo de los recursos y el artificio nerudiano se revelara como lo que fue: un aparato retórico más que habla solo, monologa a público cautivo. Lo interesante es señalar que la profusión de imágenes y metáforas, la proliferación de recursos tropológicos no significan una apertura del poema hacia un afuera. Por el contrario, pueden obedecer -y en general así sucede- a un ensimismamiento tropológico que el lector tiende a aceptar como lo que verdaderamente es. A eso lo llamo "lector cautivo": el lector que obedece a la identificación del poema con una serie de recursos y lo desconoce cuando los recursos no están. Diríamos que la verdadera apertura hacia el afuera del poema es posible sólo cuando el poema revela sus mecanismos constitutivos. A esto Paul de Man lo llama ironía siguiendo a Walter Benjamin. Un poema de Nicanor Parra de *Poemas y antipoemas* se presenta como clave del libro y clave de lo que digo: se trata de "Advertencia al lector". Durante todo el texto Parra le habla al lector desde afuera del poema: "Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse", etc. Al final del texto reingresa al adentro textual. ¿Cómo lo hace? Mediante una metáfora: "Los pájaros de Aristófanes/ enterraban en sus propias cabezas/ los cadáveres de sus padres/ (Cada pájaro era un verdadero cementerio volante)" (77). Hay que notar aquí que la aparición de la metáfora se da a través de un doble procedimiento: uno, medianamente lógico, no poético, se produce como síntesis del proceso explicativo según el modelo: "si...", "entonces...". A este recurso lo podemos llamar, parodiando al crítico brasileño Joao Aleixandre Barbosa, "metáfora crítica". El otro, meridianamente absurdo: si la primera proposición es verdadera, producto de un contexto imaginario-civilizatorio totalmente mítico, irracional, la segunda proposición es delirante. Me temo que Nicanor Parra creía aquí que la metáfora fue el delirio que verdaderamente separó a la poesía del común de los mortales.

Pero este procedimiento metafórico es crítico por una razón: la metáfora no se impone sin explicación sino que aparece en el texto por deducción. Si el hablante Parra se había dirigido durante todo el texto al lector desde el afuera del poema no podía reingresar al poema más que desde un afuera de procedimiento, desde una lógica extraña a la poesía aunque el tropo fuera –según su consideración muy castellana, por cierto– considerado la poesía misma como equivalencia.

Sorprende todavía la recepción del texto de Parra que acabo de mencionar. La recepción varía entre una cierta previsibilidad de esa lógica de anti-recursos canónicos y la negación del texto entero como texto poético. Se lo considera, efectivamente, como un texto fuera de poesía. En esta consideración de carácter negativo se suele perder de vista un hecho crucial: la poesía contemporánea post-vanguardista es una poesía que está, efectivamente, fuera de poesía y dentro de un proceso histórico del arte en general que comienza en el siglo XIX con las reflexiones del idealismo alemán y con la puntualidad de pensamiento de Hegel y de Schlegel. Es importante para mí devolver pertinencia a la cuestión del proceso en que se inserta la poesía contemporánea no por obediencia histórica sino como resistencia al contragolpe histórico que considera tanto al pensamiento de la desintegración del arte en el siglo XIX cuanto a la propuesta disolutiva por parte de las vanguardias estético-históricas de comienzos del siglo pasado como “malos momentos” del arte occidental. Sería muy difícil concebir sin el primer “mal momento” a Rimbaud, a Mallarmé o a Laforgue y a Corbière. Sin el segundo, imposible concebir a un Nicanor Parra, a un Oliverio Girondo, a un Carlos Martínez Rivas o a toda la Poesía Concreta, sin olvidar, por supuesto, a Vallejo, Oswald de Andrade, Huidobro, Neruda, Westphalen.

En América Latina es probable que la intensidad del “mal momento” que nos corresponde, aunque situada en el marco de la lengua portuguesa y su variable brasileña, se lleve el movimiento de Poesía Concreta, creada en Sao Paulo en 1952 por los poetas Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari. Los poetas concretos en su “período de guerra” –así lo llaman–, que alcanza hasta los años sesenta del siglo pasado, proponen la re-valoración de las vanguardias estético-históricas de principios de siglo XX con ajuste al marco histórico de su presente de medio siglo. Lo que es claridad fulminante en los poetas concretos es lo siguiente: las vanguardias históricas –dadaísmo, futurismo soviético, constructivismo, modernismo norteamericano, nunca surrealismo, con el cual están reñidos por no considerar al surrealismo una propuesta de vanguardia– han cumplido su ciclo en 1952. Pero han dejado un legado formal que permite, siempre en la lógica presentificante que los poetas concretos



toman de Ezra Pound, ser utilizado en el presente al margen de la actitud y del ímpetu revolucionario de las primeras vanguardias históricas. Ahí se produce un curioso fenómeno contradictorio: al reconocer validez presente al repertorio formal de las vanguardias estético-históricas al margen de la actitud que regía en un principio histórico a ese repertorio, los poetas concretos están separando, por primera vez en América Latina, lo que era histórica fusión: la de un arte nuevo y la de un hombre nuevo. Que la síntesis, como dice Peter Bürger, fuera la tentativa de disolución del arte en la praxis-social es elocuente al respecto. De modo que el carácter revolucionario de la radicalidad vanguardista de principios de siglo XX deberá ahora ser absorbido por la creación de una forma poética revolucionaria. Tal vez el mundo no cambie pero el poema sí. La propuesta de un poema “sintético-ideogramático”, constituido de “esencias y médulas”, integración de la tríada verbivocovisual (semántica, oral, plástica, o sea icónica) que constituye a todo poema desde “Un coup de dés” de Mallarmé debe mucho todavía a la concepción burguesa del poema como “objeto de arte” y mucho más al fantasma poético que atraviesa el objeto producido en serie de la Revolución Industrial del siglo XIX, donde ese mismo objeto, paradójicamente, entra en crisis con Mallarmé. Es cierto que este poema mallarmeano, verdadero talismán o tótem de la poesía experimental del siglo XX, presenta en su lógica trazos constructivos y deconstructivos por igual según el ángulo de mirada. La Poesía Concreta devuelve positividad al poema de Mallarmé del mismo modo que Octavio Paz (véase el epílogo a la segunda edición de *El arco y la lira*, 1967, “Los signos en rotación”, verdadera alabanza del poema de Mallarmé tomado ahora sin ninguna duda como la verdadera piedra de toque del arte poético del siglo XX). Es curioso, insisto, cómo tanto los poetas concretos como Paz decretan, en acto, el fin de la fase negativa del arte moderno invocando, precisamente, a uno de sus poetas críticos –o sea: en fase negativa– más agudos del siglo XIX: Mallarmé. Es pertinente preguntar cuál es el punto de afirmación en el que se apoyan para lograr la síntesis. Ese punto de afirmación no está, evidentemente, en Europa (véase a propósito “The waste land” de T.S. Eliot, publicado el mismo año que *Trilce* de Vallejo y que *Ulises* de James Joyce, 1922, donde Eliot ya deja entrever el verdadero significado que tiene para él la ruptura vanguardista: el significado del colapso no sólo artístico-estético sino también civilizatorio y hace pasar por debajo de las aguas fracturadas de la forma del poema el agua segura de la nostalgia mítica): ese punto de afirmación está en la poesía norteamericana, la poesía de un país que resolvió la contradicción con la eliminación real de su pasado histórico. Con una base en Mallarmé y otra en Pound, Cummings y Williams, los poetas concretos logran salir momentáneamente airosos al menos en el área de la propuesta

de un objeto de arte sintético-positivo, totalmente funcional y que cumple históricamente con su lugar tecnológico. Sin duda, se podría decir que el surrealismo e incluso Dadá pudieron haber sido movimientos ocurridos todavía en el siglo XIX. La Poesía Concreta no. Ya hay aquí una indudable delimitación del campo estético y de la ubicación de un criterio de utilidad del objeto en el área de la poesía. La restricción al límite de las características del poema concreto según la lógica mínimo-común-múltiple del lenguaje sienta las bases de un ahorro que contraviene toda aquella lujuria filosófico-francesa de Georges Bataille que ubicaba a la poesía en la noción de improductividad y de puro gasto. Lo cierto es también esto: la poesía concreta no constituye desde un punto de vista formal, desde el punto de vista de la forma del poema, una crítica al sistema de producción capitalista salvo en la aportación semántico-procesal del poema en dos casos de Décio Pignatari, ejemplos de una verdadera resistencia icónica: “Terra” de 1956 y “Beba coca-cola” de 1957. La poesía concreta en su período de guerra –el verdaderamente “concreto”, valga el juego– es una poesía “ubicada” históricamente –esto es: con lugar– y funcional. Lo que sí constituye –y es mucho para un continente como América Latina, que no ha logrado pensar seriamente en términos de un arte nuevo, sea eso lo que sea en este presente histórico– es un ejemplo de rigor y consistencia para plantear, desde una invocación local antropofágico-cultural (los poetas concretos refieren, dentro de su marco de influencias, al poeta-pensador de la Semana de Arte Moderno de 1922, Oswald de Andrade, cuyo Manifiesto-Antropofágico, redactado seis años después, es de una vigencia reflexiva por lo menos curiosa, como si el tiempo de la reflexión crítica de América Latina se hubiera congelado y se descongelara de tiempo en tiempo, intempestivamente, y volviera luego a un estadio estable de no-pensamiento), la urgencia de una nueva noción de poema a mitad del siglo pasado. En el caso de la Poesía Concreta no sólo se trata del intento de sintetizar el legado diseminado formalmente de las vanguardias históricas. También, al igual que los antipoemas de Nicanor Parra, es el intento de contener una visión poética –y una práctica– que posteriormente se revelaría incontenible: la de una poesía que retorna a un espacio subjetivo pseudo-aurático donde cualquier concepción estética es válida, toda forma dada por buena y todo cuerpo de significación semántica legitimado de antemano. Curiosamente, una poética del lenguaje coloquial que quiere de interlocutor al hombre común y una poética que se pretende un destilado sintético de la forma poético occidental, como la concreta, tienen el mismo enemigo: el lector y el productor de un lenguaje poético que se pretende ahistórico, cuya única noción de subjetividad es un cruce entre el confesionalismo sentimental y la práctica destemplada de una formalización a la que considera atemporal. Ese productor-lector

poético al que califico de enemigo en términos meramente operativos pretendería mediar, pretendería constituirse en una tercera vía entre dos propuestas, por distintas razones, radicales. Pero no puede. Y por una simple razón. En ese productor-lector no hay ninguna asimilación de la problemática recientemente planteada tanto en el caso de Parra como en el caso de los poetas concretos. Para ese lector-productor la poesía sigue siendo esencialmente la misma, “nada ha cambiado” en el terreno del arte y del arte poético. Cuentan con el auxilio de un sistema, el capitalismo imperial actual, que impone una realidad devastadora para la tercera parte de la población mundial y una razón de vida acrílica y anestesiada para el resto de la población. El sueño de esa falsa mediación es eso: un sueño del que el sistema actual y los productores de poesía de acompañamiento –que así se puede caracterizar–, poesía para ir al cine, poesía para después de cenar, no quieren ni necesitan despertar. La resistencia poética real con la mirada puesta en una posible transformación estuvo en el medio siglo pasado, un pie en la América Latina de lengua castellana, un pie en la América Latina de lengua portuguesa. Se asiste ahora, quisiera creer que momentáneamente, al triunfo de una recepción consensuada: mucha práctica artística, mucho objeto de arte, poco o nulo pensamiento. Y ya hace mucho, desde la mitad del siglo XX, aproximadamente, que la producción poética habitual coincide extrañamente con su recepción.

*Este trabajo reúne, casi sin cambios, dos textos de Eduardo Félix Milán Damilano ya publicados. A nuestro pedido, el autor nos ha cedido la posibilidad de publicarlos en este Dossier Parra, ya que considerábamos que representan un momento crítico de apertura de nuevos modos de leer la producción del poeta chileno.

Bibliografía

Benjamin, Walter (2006). El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, en: *Obras*, libro I/vol. 1, Madrid, Abada, pp.83-85. Edición a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1974.

de Man, Paul (1996). *El concepto de ironía*, Valencia, Episteme.

Huidobro, Vicente (1970). *Obra selecta*, Caracas, Ayacucho.

Kant, Immanuel (1960). *Crítica del juicio*, México, Fondo de Cultura Económica.

Parra, Nicanor (1972). *Poemas y antipoemas*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento.

Paz, Octavio (1979). *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, FCE.

Rowe, William (1996). "Hacia el poema como ameba: *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra", *Hacia una poética radical*, Buenos Aires-Lima, Beatriz Viterbo Editora- Mosca Azul Editores, 145-171.