

Antipoema y autorreflexión

Eduardo Milán

La poesía, antes que un género literario, es una profunda reflexión sobre el lenguaje. Esta conciencia de sus propias herramientas críticas fue explorada por los grandes poetas de la vanguardia. A partir de la relectura de Nicanor Parra y de Pablo Neruda, Eduardo Milán establece en este ensayo una perspectiva acerca de la poesía contemporánea y sus alrededores.

I

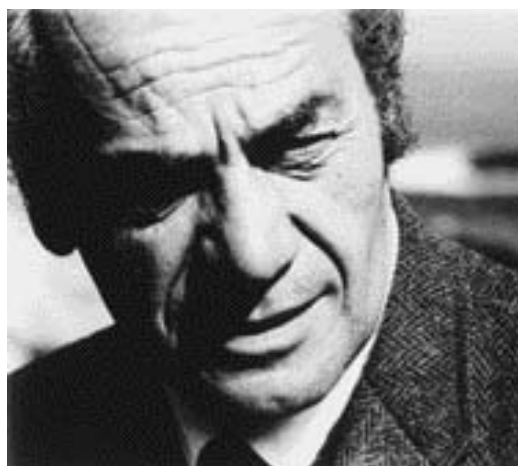
El gran aporte de la primera parte de la poesía de Nicanor Parra consiste en el hecho de haber puesto en tela de juicio, en el ámbito latinoamericano, al discurso poético. Me refiero al espacio de duda que abre *Poemas y antipoemas* (1954). Los que ven en la aparición de ese libro crucial para la poesía latinoamericana una respuesta a un tipo de discurso de carácter épico-afirmativo cuyo ejemplo de mayor impacto es el *Canto general* (1949) de Pablo Neruda, para no salir del ámbito de la poesía de Chile, aciertan. Ante un ejemplar de ese calibre y su proyección irradiante es difícil sustraerse. El poema de Neruda toca algo fundamental para América Latina: su historia, y no sólo la narración de los acontecimientos que la constituyen por medio del verso. También, y esto no deja de interesar menos que el testimonio —especial, oracular, profético, de Neruda—, la conversión de esa historia en mito de sí misma. La particular concepción neorromántica del poeta-profeta que sostiene Neruda en ese texto está en correspondencia

con la concepción de la voz que habla: una voz que se hace resonancia de pueblos enteros puestos en amalgama en un discurso cuyo inequívoco vector es la esperanza. La infalibilidad gloriosa del destino latinoamericano que propone Neruda sintoniza con la infalibilidad también gloriosa de su pasado humillado y valeroso, sometido y rebelde. Lo que el poema ve hacia atrás lo gira, transfigurado, hacia delante. El balance atraviesa el mero consuelo para situarse, lisa y llanamente, en el terreno amplio de la victoria. Al margen de la veracidad de lo profético en el *Canto...* y de la particular grandilocuencia que lo habita, el discurso del texto de Neruda está designado por la afirmación. Esa afirmación que sostiene el andamiaje textual tiene raíz en la convicción histórica pero, también, en una concepción de la palabra poética como la palabra que designa, precisamente, lo que *es* —además, lo que *será*. En este caso el lugar otorgado a la palabra debe coincidir con el lugar otorgado al poeta. Si el lugar de la palabra —su capacidad afirmativa-designativa de destino— no se puede poner en entredicho, tampoco es posible interdicar al poeta.

El vaticinio no es interpelable por la ironía, tampoco el *vate*. Ironía, ese malentendido de palabra, tomada como lo que es: descubrimiento de los mecanismos estructurales, puesta en desnudo del artificio, desvelamiento. Por último, desmitificación, ante el lector, de un proceso de identificación con el hablante textual que ya no se sostiene históricamente. Cabría preguntarse qué ocurrió, por qué creció desmesuradamente el propósito del lenguaje poético como para producir su contracara. Por qué —comprobamos en la práctica poética treinta años después lo que Parra comprendió de inmediato— ya no era posible escribir esa historia en voz alta de una América Latina poéticamente mitificada. No, sin duda, porque el continente no tuviera la necesidad y la altura de ese relato. Porque, más bien, el lenguaje poético había cambiado de lugar con relación a la recepción de su palabra. Al *Canto...* le sucedió lo que suele sucederle al lenguaje que habla para una zona histórica rezagada: el contagio del rezago. El destinatario del poema es la generalidad del hombre. Pero esa generalidad, en América Latina, está siempre desplazada con relación a un movimiento civilizatorio que a mediados del siglo xx se le veía irreversible. Ese desplazamiento continúa en el presente. Pero la situación se vuelve confusa al aumentar dramáticamente las áreas y el número de desplazados de la historia. Tal vez frente a la dramática histórica que vivimos el poema de Neruda tenga una posibilidad de recuperación presente, algo imposible de concebir cuando aparece *Poemas y antipoemas*, golpe maestro al vaticinio, a la afirmación y al lugar otorgado tanto a la palabra como al poeta por una larga tradición que en América Latina pasó de largo y por encima del cisma que causan las vanguardias históricas y su recepción latinoamericana. Indirectamente, el libro de Nicanor Parra parece señalar que el problema del continente latinoamericano no sólo está en su historia —un pequeño matiz que el ánimo profético no puede percibir— sino también en el uso del lenguaje cotidiano. Al pretender mostrar la historia Neruda desaparece al individuo. La dimensión del héroe lo toma todo. Pero el lenguaje del héroe está fuera del presente del lenguaje poético: pertenece, digamos así, al lenguaje de la historia que no habla sino por los hechos, metafóricamente, y literalmente por un lenguaje normativo que muy poco se detiene en la zona material de la palabra. Demasiado fuerte es el sentido que se concede al destino —el sentido del canto— como para una posible detención en la realidad carnal de la palabra hablada.

II

Con relación al poema de Neruda el poema de Parra va de más a menos. Y con toda conciencia. La tarea que emprende es tan necesaria como ardua: devolver la pala-



Nicanor Parra

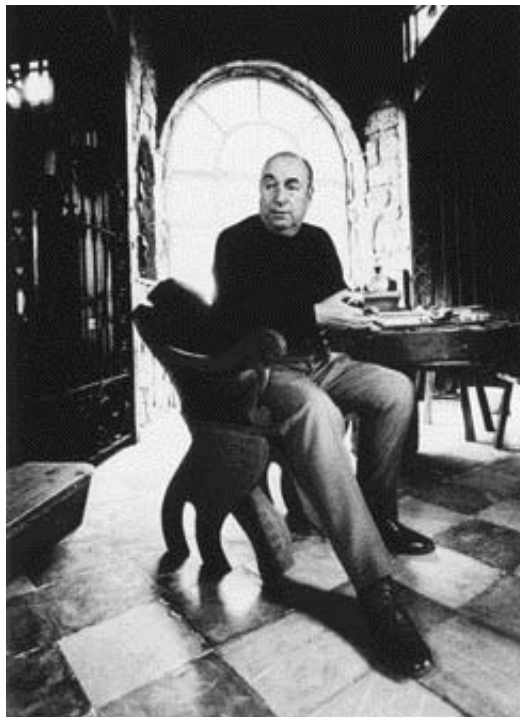
bra al hombre común, al individuo, con el conocimiento de que el individuo no está interesado en la realidad de lo que le escamoteó la poesía, entendida como una operación lingüística que hace trascender al hombre-hablante, al “desaparecer” el lenguaje inmanente del habla cotidiana, de puro gasto y redundancia, del horizonte de su interés. La contradicción que late en la cuestión poética considerada un arte, o sea, un modo especializado del hacer, puede comportar una necesidad de apreciación exclusiva, llevar a un apartamiento del receptor de lo que recibe como posible. El arte presupone una distancia al imponerse como especificidad. Pero esa especificidad que resalta en el espejo de la recepción tiene un límite: el límite de su transmisión. Se trata de un problema central para la poética de Nicanor Parra expresada en sus antipoemas. Esta noción toca ese centro mismo. El antipoema de Nicanor Parra enfrenta no a la poesía en general. Enfrenta a la poesía alejada de su posibilidad de transmisión. La noción de antipoema es una noción histórica: es contraria a un estado de la poesía, a un momento de ese lenguaje, a una deriva posible que el lenguaje poético, tomado *in totu* y sin matices, alcanzó en el siglo xix. No es una noción enfrentada a la poesía en general. Si se hace memoria, no es el antipoema el receptáculo exclusivo del conflicto arte / ansiarte propio de la segunda mitad del siglo xix y de las primeras décadas del siglo xx. La filosofía que se ocupó de la estética denunció, por boca de Hegel, el incumplimiento del arte de su función trascendente, el agotamiento de su posibilidad de colmar las necesidades del espíritu. Ese reconocimiento lleva a Hegel a formular la noción de la “muerte del arte”. Ahora bien, se trata, es obvio, de una formulación histórica con una consideración paradójica agregada, como si el arte atravesara su fase de la “muerte del arte”. El devenir del concepto plantea el problema más allá de la frontera decimonónica, la cruza y entra en el siglo xx con la fuerza demoledora de las

vanguardias de las tres primeras décadas. El arte que entra en crisis en todos sus géneros, incluido el arte de la palabra poética, arte verbal por excelencia, es, precisamente, aquel arte “alejado” de su receptor o entregado a un receptor exclusivo para su lenguaje exclusivo. En el siglo XIX ese lector era un lector “de clase”: el burgués, blanco de todas las diatribas provenientes de la rebeldía estética y de la político-social. Una manera de interpretar esa puesta en discordia entre arte y recepción es responsabilizar a la modernidad y a su proyección técnica sobre la existencia historizada del hombre, cargando las tintas justamente —pero injustamente— en la “materialización” del mundo y en la incapacidad social de absorber las contradicciones entre las necesidades del cuerpo y las del espíritu. Por esa vía va la poesía que no escucha —todavía hoy— el estrépito del verdadero sentido de las vanguardias históricas y su deseo de “disolver el arte en la praxis social”. Ese deseo, incumplido, fue necesario para ensanchar el horizonte formal del arte mismo. La riqueza de las formas que sobreviene a la imposibilidad de disolución del arte en lo social demuestra, entre otras cosas, la necesidad de poner en crisis ciertos mecanismos de creación aunque por un tiempo queden situados al borde de la desaparición. Pero hay otra interpretación posible de la noción de la “muerte del arte”: la aceptación, sin solución trágica, de la disfunción del arte, de la no operatividad de la palabra poética respecto de su tarea fundamental: el colmar la necesidad del espíritu. Se trata de seguir literalmente el fenómeno del desgaste de la función, de la des-sublimación

de la palabra poética merced a un encuadramiento —histórico, sin duda— de su problemática. Si el devenir de la palabra poética es la inmediatez vital de la comunicación intersubjetiva, la aceptación de ese hecho implica cambiar el signo del envión, volver positivo el hecho de la coloquialidad poética —lo que significaría, en efecto, hacerse cargo de una “vulgarización” de la palabra poética— y otorgarle un valor totalmente distinto del trágico implicado en el señalamiento de su “disfunción espiritual”. La palabra poética así vista se reconduciría por su verdadero camino a su verdadero destinatario: el hombre común. Algo, sin duda, se pierde en la operación compleja que lleva a la palabra de su límite excelso, aurático, “metafísico”, a la antipoesía de Parra: la instancia mediadora, inventiva, que —ahora sí se emplea con precisión histórica la palabra— *colmó* el espacio creativo europeo y su proyección occidental entre la Primera Guerra Mundial y 1930. Y algo más se pierde cuando se confunde excelsitud o sublimación de la palabra con alejamiento del tejido social cuando el destinatario original de la palabra poética excelsa no puede ser otro que ese inmerso en el tejido social: el hombre común. De todos modos, en el ámbito de lo propio poético, el lenguaje, la incursión definitiva del habla cotidiana en el cuerpo de la poesía implica una transformación radical.

III

La penetración del lenguaje coloquial en el ámbito del poema implica una transformación de la concepción



Pablo Neruda

ANAGRAMAS

García Lorca
Gracia Loea
Pablo Neruda
Nobel para él
Violeta Parra
Ave porta lina

poética con relación a sí misma. Si hay algún tipo de vínculo todavía activo entre lenguaje poético y dimensión suprasensible el coloquialismo lo rompe. El habla común representa en su entrada a la poesía lo que la prosa a la secularización del mundo: un cambio de perspectiva. El habla coloquial tiene una significación —o pretende tenerla— de equivalencia: *equivale* —o busca hacerlo— a lo humano posible, a lo humano práctico, a lo humano en vínculo estrecho con la realidad.

Cualquier dimensión que aluda a una esfera de incomunicabilidad queda fuera de la jugada del habla común. El peligro de este acercamiento a la praxis social del habla común es la pérdida de referencia respecto de su real posibilidad de comunicación o de la conciencia del gasto lingüístico de significación que el uso implica. Lo que en principio tiene una potencia de novedad en esa comunicación directa con la interlocución termina por significar poco o nada. Hay una mecánica de la comunicación cotidiana que afecta la calidad del habla. De ahí que la normativización de esa habla cotidiana termine imponiéndose. Ahí radica la demanda mallarmiana de “purificar las palabras de la tribu”. Si no hay una conciencia atenta a la pérdida de calidad de la comunicación, la comunicación se corrompe. En el caso de la palabra poética —o sea, la palabra en su dimensión estética— la crisis de representación que alienta desde el barroco histórico de los siglos XVI y XVII generó los mecanismos de atención para esa defensa, no tanto de “pureza” —la demanda mallarmiana está marcada por un cierto “nadismo” que tiene siempre la tentación de hacer tabla rasa con todo el aire contaminado— sino de eficacia en la transmisión. Esa conciencia se aplica a la reflexión y, en términos de sanidad poética, al lenguaje en su función autorreflexiva. La autorreflexión poética tiene grados: el más simple es la conciencia del sí mismo del poema manifiesta como recurso, la explicitación del acto de escribir en la escritura, escribir y decir que se escribe. Pero hay otra más compleja que alude directamente al mecanismo del objeto-poema: la revelación de los elementos constitutivos de su engranaje que comporta la captación del objeto como extraño —el objeto “se ve” afuera como si se tratara de otro objeto— lo cual trae consigo una serie de consecuencias en cuanto a la concepción de lo que el poema significa y es. A una cierta altura de radicalidad el comporta-



miento poético autorreflexivo implica un desmontaje, un des-hacer el poema en su núcleo. Implica, además, un testimonio: el hacer del poema un testigo de su propio acontecimiento. Esa revelación del testimonio queda registrada en el poema, no es el desvelamiento de un misterio que se volverá a velar. Abierto así un poema no puede cerrarse nuevamente en su forma primera. Significa que la autorreflexión poética transforma a la necesidad en azar o, en otras palabras, a lo que parecía designado en mera arbitrariedad. Con la palabra “arbitrariedad” se cierra el círculo abierto por la nostalgia manifiesta por Hölderlin de un antiguo diálogo con los dioses. ¿O la clásica arbitrariedad de los dioses requería el espejo de su arbitrariedad en el poema? La instancia mediadora del hombre antiguo transformada radicalmente en finalidad en sí misma en el hombre de la modernidad otorga una cierta posibilidad de desmarcage ante una circularidad que lo anula. Esa posibilidad se ofrece en el manejo de una aguda conciencia del problema, o sea, en la problematización de la cuestión poética, o en el control de esas distintas capas verbales que se aluden entre sí y a sí mismas. La contracara de este saber implicado e implicante es la nostalgia por un no saber que se expone con la frescura de la inocencia. Pero no es la inocencia: es el trabajo favorable del tiempo.■

El antipoema de Nicanor Parra enfrenta no a la poesía en general. Enfrenta a la poesía alejada de su posibilidad de transmisión.

Trilogía de Jorge Volpi

Ignacio Trejo Fuentes

En busca de Klingsor, El fin de la locura y No será la Tierra, de Jorge Volpi, conforman una trilogía novelística que recorre las zonas oscuras del siglo XX. Ignacio Trejo Fuentes aborda en este ensayo la obra de uno de los autores más destacados de la narrativa mexicana actual.

Jorge Volpi (DF, 1968) se dio a conocer con la novela *A pesar del oscuro silencio* (1989), y continuó su trabajo novelístico con *Días de ira* (1994), *La paz de los sepulcros* (1995), *El temperamento melancólico* (1996) y *Sanar tu piel amarga* (1997). Aunque no desestimo, de ninguna manera, ese *corpus*, y hasta puedo asegurar que prefigura con exactitud al excelente narrador que hoy en día es Volpi, me parece que se trata de ejercicios de búsqueda, de ensayos, de la pretensión de hallar una voz propia, singular, que alcanzó sin ninguna duda con la trilogía compuesta por *En busca de Klingsor* (2002), *El fin de la locura* (2003) y *No será la Tierra* (2006).

¿Por qué *trilogía*? Porque aunque no recuerdo que el autor la haya definido de esa forma, no cabe duda que las tres novelas tienen en común cierta temática y una cercanía técnica que las emparenta de manera evidente. En el primer renglón, Jorge se ocupa de novelar acontecimientos que conmocionaron a la humanidad en el siglo XX, ocurridos en distintas partes del orbe; en el segundo, hay una incesante aplicación de estrategias para dar cohesión a tanta carga documental, y en la cual sobresale la tarea del escritor de delegar en otros las voces narrativas: es decir, él desaparece, o se enmascara o se diluye entre sus personajes. Haré enseguida un repa-

so sucinto de los tres libros y al final arriesgaré algunas interpretaciones asimismo conjeturales.

EN BUSCA DE KLINGSOR

Hacia 1944 el mundo está en guerra, declarada por Adolfo Hitler a la cabeza del Estado alemán que pretende anexarse (lo ha hecho ya con algunos) varios países e imponer a la aria como la única raza digna de mérito en el mundo, lo que se ve claramente en sus acciones de exterminio de judíos, para él la cara opuesta y repugnante de lo ario. No obstante, y acaso conscientes de que su empresa será infructuosa, pone en riesgo la propia integridad de Alemania, pues un grupo de militares, científicos e intelectuales conspira en su contra y atenta contra su vida en un acto terrorista que al final fracasa. Hitler ordena una cacería sangrienta de los subversivos, captura a sus cabecillas y los ejecuta; lo terrible es que se lleva entre las botas a centenares de inocentes, tan sólo por su cercanía familiar o laboral con aquellos, niños incluidos.

Terminada la guerra con la firma de la paz por parte de los países involucrados y el suicidio del *Führer*, Fran-

cis Bacon, científico devenido soldado, recibe la encomienda de averiguar la identidad del omnipoderoso encargado de la ciencia en Alemania, que entre otras asignaturas tuvo la de impulsar la hechura de una bomba atómica capaz de acabar con los enemigos de una vez y para siempre. Se sabe que el nombre clave de ese personaje es Klingsor, quien había congregado a su alrededor a lo más granado de los científicos de su país y de otras partes. Para tal efecto, Bacon hurga en archivos y cuadernos de bitácora, se entrevista con científicos sobrevivientes a la debacle para tratar de armar el rompecabezas que lo lleve a la identificación y captura de aquel personaje.

En esa tarea seguimos a Bacon en sus tiempos de estudiante en los Estados Unidos, donde conoce a personalidades trascendentes de la ciencia, como Albert Einstein, al mismo tiempo que vive relaciones amorosas más bien catastróficas. Una vez trasladado a Alemania para cumplir su misión, el soldado se involucra con personajes delirantes y con una espía de quien se hace amante. Quien se encarga de contar la historia y sus ramificaciones es Gustav Links, relevante hombre de ciencia que participó de cerca con las tentativas hitlerianas de hacerse de la bomba atómica antes que nadie y, más tarde, sumarse al complot para matar a Hitler. Links es denunciado y en consecuencia llevado a prisión y a un hospital psiquiátrico por más de cuarenta años. Se infiere que no fue ejecutado como los demás debido a la cercanía que había tenido con el *Führer*, tanta que los indicios señalan que él era Klingsor, aunque lo niega reiteradamente.

Esos hechos están sustentados por la realidad histórica, sin embargo Jorge Volpi tiene mucho cuidado de no sujetarse sólo a las cifras y a los datos de esa naturaleza; es por eso que urde verdaderas intrigas para conferirles agilidad e intensidad dramática: sigue de cerca las acciones de los científicos, los complots y sus represalias, y nos lleva a la intimidad de Links para saber del triángulo amoroso-sexual que sostuvieron él, su esposa y la mujer de su mejor amigo, científico cercano al poder y también conspirador. Este último, el triángulo, es una auténtica joya como coctel de erotismo, pasión, traición y muerte, y es más que indicativo de la inclinación de Volpi por sacudir su trama de lo espeso que sería contar sólo asuntos de ciencia y de alta política.

No desmerece la relación que el mismo Bacon sostiene con sus amantes estadounidenses y, luego, con la espía prosoviética en Alemania.

Por supuesto que Volpi se empapó de la historia y de la ciencia para desplegar su novela, y es meritorio que exponga con claridad, en voz de los personajes, asuntos tan complicados como la física cuántica, la fisión nuclear y los procesos que llevan a la creación de armas letales como la bomba atómica.

Mientras uno lee la novela se pregunta muchas cosas, entre otras, ¿qué hubiera pasado, qué hubiera sido de la historia mundial si los alemanes se hubiesen anticipado a los norteamericanos en la carrera por la bomba atómica? ¿Podemos imaginar el poder de Hitler con un arma como ésta?

EL FIN DE LA LOCURA

Aníbal Quevedo, psicoanalista mexicano, es también escritor, periodista, editor, académico, crítico de artes plásticas, analista político, etcétera, que pasa muchos años de su vida en París. Lo conocemos precisamente aquí, durante los aciagos días de 1968, cuando los estudiantes desataron furibundas manifestaciones contra el gobierno y obligaron a éste a tomar medidas radicales. Quevedo se involucra con ellos y participa en actos de rebeldía; conoce de cerca a figuras prominentes de la intelectualidad francesa (Lacan, Althusser, Foucault, Sollers, Barthes), que en esos tiempos marcan la pauta en áreas como la lingüística, el psicoanálisis y el marxismo y comulgan, en mayor o menor medida, con movimientos de izquierda.

Más tarde, el personaje se traslada a Cuba, donde recibe entrenamiento guerrillero, psicoanaliza a Fidel Castro y lo acompaña a Chile en apoyo de Salvador Allende. Regresa a México, publica sus libros, se vuelve psicoanalista del presidente de la República, funda una revista, conoce a quien habría de ser el subcomandante Marcos, se adhiere a un grupo de intelectuales que luchan por la reivindicación de los indígenas chiapanecos, tiene disputas con la intelectualidad local, etcétera.

Como puede verse, Aníbal Quevedo es un todólogo, un escalador y un arribista que se vale de sus contactos personales para ir consolidando una personalidad pode-

No cabe duda que Jorge Volpi es un afortunado lector de la realidad.