



Artículo de Investigación

Metapoética de la ruptura: consciencia de cambio en tres poetas del '50: Efraín Huerta, Juan Gelman y Nicanor Parra

Metapoetics of the Break: Change Consciousness in Three Poets of the '50: Efraín Huerta, Juan Gelman and Nicanor Parra

Recibido: 03-09-2020 Aceptado: 13-01-2021 Publicado: 30-06-2021

Dennis Páez Muñoz

 0000-0002-8781-4431

Investigador independiente
dpm119@gmail.com

Resumen: Por medio de la siguiente lectura de poemas Latinoamericanos vinculados a la generación del '50, intentaremos mostrar cómo los autores vuelcan la reflexión poética hacia su labor, valiéndose del *metapoema* como estrategia para inscribir en el espacio textual el distanciamiento con las poéticas precedentes, construyendo desde ahí su renovada visión, manifestando su propia mirada sobre la poesía y los elementos que circundan la práctica poética. Nuestro interés será delatar la existencia de una <<consciencia de cambio>> en los autores, para lo cual se asume la hipótesis de la existencia de un cierto proceso de transformación de la poesía, gestada por los autores de la llamada generación del '50 y '60' en Latinoamérica, producto de múltiples alteraciones globales y locales, con motivaciones tanto literarias como extraliterarias. Dichas transformaciones se manifiestan en el plano literario en nuevas fórmulas expresivas que se inscriben al interior de las textualidades, en giros tanto formales como temáticos, visibilizándose particularmente en los *metapoemas* publicados desde la segunda mitad del siglo XX.

Palabras claves: Metapoésia - Neovanguardia - Consciencia de cambio

Citación: Páez Muñoz, D. (2021). Metapoética de la ruptura: consciencia de cambio en tres poetas del '50: Efraín Huerta, Juan Gelman y Nicanor Parra. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 31(1), 26-39. doi.org/10.15443/RL3102



Abstract: Through the following reading of Latin American poems linked to the 50's generation, we will try to show how the authors turn the poetic reflection towards their work, using the *metapoem* as a strategy to inscribe in the textual space the distancing with the preceding poetics, building from there their renewed vision, manifesting their own look on poetry and the elements that surround poetic practice. Our interest will be to expose the existence of a << change consciousness >> in the authors, for which the hypothesis of the existence of a certain process of poetry transformation is assumed, created by the authors of the called generation of the '50 and '60' in Latin America, product of multiple global and local alterations, with both literary and extra-literary motivations. These transformations are manifested in the literary plane in new expressive formulas that are inscribed within the textualities, in both formal and thematic turns, being particularly visible in the *metapoems* published since the second half of the twentieth century.

Keywords: metapoetics- new avant-garde - change consciousness

1. Poesía de los '50: contexto de aparición.

En los primeros párrafos de la *condición postmoderna*, Lyotard afirma la hipótesis base que servirá de cimiento a su informe en las páginas venideras: "nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la llamada edad postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde fines de los 50' (...)" (1989, p. 13).

En efecto, los años '50 constituyen el espacio temporal de una serie de procesos históricos y culturales que seguirán desarrollándose con el correr del siglo, entre las que se destacan reconfiguraciones globales y locales producto de transformaciones políticas, ideológicas y sociales. Ante un panorama de turbulencia y de cambios que atraviesan tales décadas, dos actitudes divergentes surgen frente al contexto postmoderno.

La primera de ellas es una actitud positivista que retoma los ideales ilustrados de desarrollo y progreso, avalando el capitalismo como modelo económico utópico de la sociedad futura. En esta línea se destaca una mirada esperanzadora, en la que se expresa una aparente confianza frente al modelo económico implementado para el avance y crecimiento social.

La actitud opuesta a la descrita anteriormente, se ocupará de sospechar de aquella actitud progresista, enfatizando en las consecuencias que esta mentalidad globalizante instaura en las subjetividades, alternándolas y transformándolas a su interés. Esta perspectiva enfocará los costos humanos que conlleva una sociedad con dicho modelo económico, y realzará las desigualdades y problemáticas que traería su implementación. La mirada crítica y sospechosa frente a los relatos utópicos que se construían por

entonces, encuentra su correlato en el discurso literario, al interior de poéticas que recurren a la subversión de los códigos estéticos y el distanciamiento frente al contexto literario que los rodea, proponiendo nuevas búsquedas, surgiendo voces disidentes frente al sistema capitalista, denunciando las condiciones que la postmodernidad ha instalado en el diario vivir.

La oposición al relato globalizador-capitalista es manifestada a través de cierta actitud crítica que denosta el discurso del progreso, conseguido principalmente a costa de la deshumanización de las relaciones humanas. Tal actitud crítica que desarrolló exhaustivamente la Escuela de Frankfurt con Horkheimer, Adorno y Marcuse, es materializada en un serie de obras poéticas posteriores al '50, en donde se instaura una renovada estética que integra elementos imperceptibles en las poéticas precedentes, incorporando formulas expresivas que anteriormente no osaban en manifestarse. En el caso particular de Chile, es posible observar como las poéticas dominantes antes del '50 correspondían, en la mayoría de los casos, a estéticas herméticas, expresadas mediante un lenguaje complejo, abundante en simbolos y oscuro en su expresión, como lo demuestran algunas obras de Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle y el mismo Pablo Neruda, por ejemplo, dirigiéndose idealmente hacia un lector avezado y dotado de herramientas para comprender el mensaje poético.

Nicanor Parra, Efraín Huerta y Juan Gelman son, por el contrario, algunas de las voces latinoamericanas que intentan invertir dicha estética a través de la apertura del poema y su transformación en un espacio textual que refleje a la comunidad, integrándola y describiendo en muchos casos su sentir. En esta línea, como ha indicado Federico Schopf (2000, p. 119) los poetas se adhieren hacia las ideas y técnicas presentes en la poesía popular, distanciándose de las poéticas cargadas de hermetismo y "malditismo" que circulan en el periodo.

Indagando en el plano de la enunciación misma, una serie de bombardeos textuales de una aguda crítica social, expresados por medio de un hablante que se nos muestra aparentemente afectado por las circunstancias impuestas y carente de esperanza ante el contexto, pareciesen ser algunos de los elementos constantes en tales poéticas. No obstante, los poemas de este periodo asumen una actitud analítica, escéptica y a ratos denunciante, valiéndose de formas y construcciones textuales paródicas, irónicas y sarcásticas para denunciar la desestabilidad del entorno desde el que se enuncia. La alteración del hablante y su discurso poético, la modificación de su propósito comunicativo o su actitud lírica ante el objeto poetizado, son algunos de los procedimientos que articulan una voz bufonesca, que lejos de caer en la queja y el reclamo, como ocurre en los *vicios del mundo moderno* (2010, p. 90) de Nicanor Parra y otros textos posteriores del autor, adoptan un temple satírico, permitiendo al poeta criticar y a la vez burlarse de los hechos abordados, distanciándose de la realidad para posibilitar una reflexión más aguda sobre ella.

En esta misma línea, es de notar como el arte neovanguardista que se produce en dichas épocas lejos de aliarse al proyecto político de la postmodernidad, rebasará sus pretensiones de cambio y las dislocará en el margen de lo estético, deconstruyendo su escenario, transgrediendo el arte burgués y su visión progresista. En esta perspectiva, los poetas estudiados en esta investigación expresan un vínculo evidente con el sentir comunitario, generando cierta empatía sobre el contexto en que se vive. Al respecto resulta apropiado recordar a Octavio Paz, para quien "El poeta utiliza, adapta o imita el fondo común de su época –esto es, el estilo de su tiempo– pero trasmuta todos esos

materiales y realiza una obra única” (Paz, 1996, p. 17). El poeta se apropia de su época, sus ideas y percepciones para construir con ello la obra poética.

Es en esta perspectiva que el poeta manifiesta cierta afinidad con el sentir popular, superando aquellas escrituras personalistas y subjetivistas para construir a través del poema un espacio de comunicación y contacto, expresando en su obra las temáticas y preocupaciones que surgen en la sociedad:

El poeta no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora. Sus experiencias más secretas o personales se transforman en palabras sociales, históricas. Al mismo tiempo, y con esas mismas palabras, el poeta dice otra cosa: revela al hombre. Esa revelación es el significado último de todo poema y casi nunca está dicha de manera explícita, sino que es el fundamento de todo decir poético (Paz, 1996, p. 189).

Del mismo modo el poeta comienza a plantear al interior del texto su percepción del campo literario, manifestando su distancia o cercanía respecto a ciertas tendencias literarias. Es este vuelco que destacamos en las poéticas la que denominamos en este texto como “consciencia de cambio”, la cual es presentada al lector a través de los *metapoemas*. En particular entendemos por “consciencia de cambio” a la presencia de ciertas ideas, transmitidas al interior del poema, que reflejan una mirada reflexiva y/o crítica respecto a la situación contextual desde la cual se emite el discurso poético. Se alude específicamente al conocimiento metaliterario que los poetas transmiten al interior del espacio poemático y su visión de las transformaciones en el campo literario.

2. Metapoesía: el texto sobre el texto

Entra las ideas que la teoría literaria aportó a la definición del *metapoema*, una de las primeras en manifestarse fue la de Gerard Genette en *Palimpsestos*, quien ubica la metatextualidad en el tercer tipo de trascendencia textual, definiéndola como “la relación- generalmente denominada comentario- que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso en el límite, sin nombrarlo (...) la metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (1989, p. 13). Siguiendo la perspectiva de Genette, se entiende por metatexto aquel texto que aborda un texto base -o hipotexto-, basándose en una apertura crítica hacia el objeto.

En la misma época, Andrew Debicki y Margaret Persin, destacan la doble función que realiza el metapoema, al manifestarse como poema y comentario a la vez: «What is essential in defining a metapoem, is the internal play between the text as writing and the text as commentary upon that writing» (1983, p. 300).

Siguiendo con la misma línea, Sánchez Torre (1993, p. 39) retoma la división planteada por Jan Baetens y asigna a cada categoría su propio metanivel. De este modo el nivel metalinguístico, metatextual y metaliterario respectivamente, se desglosarían en subniveles, como en el caso de la *metapoesía* o el *metarelato* en el ámbito de la literatura. Esta diferenciación introducida por Sánchez Torre permite examinar los fenómenos reflexivos de la escritura de acuerdo al tipo de práctica discursiva que se estudie, estableciendo un espacio particular y acotado para el lenguaje literario. En el mismo texto citado, el autor establece una tripartición del nivel metatextual, según sea el objeto abordado en el texto, señalando que “los enunciados del nivel metatextual admiten una subdivisión, según hagan referencia a: 1) al proceso de creación del texto, 2) al proceso de recepción de un texto o 3) al texto mismo, su estructura, su disposición lingüística y estética” (Sánchez Torre, 1993, p. 43).

Para los efectos de esta investigación, optamos por contemplar tanto esta tripartición del lenguaje señalada por Sanchez Torre, como también la raíz Genetteana del concepto *metatexto*. La tripartición citada en el párrafo anterior nos permite taxonomizar el corpus poético, distinguiendo qué es lo referido en los metatextos, y a partir de ello establecer las relaciones intertextuales. Por otro lado, la raíz genetteana del concepto estuvo desde una primera instancia vinculada a la relación crítica que se establece con un texto base. Pese a la observación que el poema no es siempre un texto crítico basado en un hipotexto (salvo excepciones), en el interior del poema esta relación persevera transfigurada, manteniendo cierta distancia crítica, en la cual el hablante lírico deja entrever poéticamente su visión de la poesía, el poema, el poeta y las tradiciones que lo circunscriben a una historia.

Esta discursividad reflexiva y crítica que desarrolla el *metapoema*, es considerada una manifestación clave desde nuestra perspectiva para percibir el giro de la poética de medio siglo, ya que si bien es posible acceder a las apreciaciones y concepciones de la literatura y la labor escritural del autor por medio de entrevistas, reportajes y otros paratextos que rodean la enunciación misma de la obra, el hecho de acceder desde la obra misma adquiere una dimensión mucho más fidedigna y doblemente valorable, tanto por su estética reflexiva como por su relación con el contexto literario que refiere.

3. Metapoésia en tres poetas Latinoamericanos de los '50

3.1 Efraín Huerta y el meta-poemínimo

Incluir al mexicano autor de *Los hombres del alba* (1944), *Los eróticos y otros poemas* (1974), *Estampida de poemínimos* (1980), entre varios otros títulos, supone valorar la obra de Efraín Huerta destacando su aporte en el proceso de renovación poética experimentada desde los '50, apreciando su obra en un horizonte compartido junto a otros exponentes que impulsaron la estética de neo-vanguardia en Latinoamérica.

Como ha sido comentado en las páginas previas, la poesía capta y estetiza la crisis de la modernidad, siendo Huerta un canalizador ejemplar de aquello. En el prólogo a sus *Obras completas*, David señala sobre la poesía de su padre: "el dramatismo de la expresión se conjuga con una ternura indeleble ante la formidable, perturbadora y totalizadora irrupción de las injusticias del capitalismo" (1989, p. 19).

La vertiente crítica surgida en el seno de la modernidad se presenta en Huerta desde uno de sus primeros libros: *Los hombres del alba*. Un ejemplo de ello es su reconocido poema *Declaración de odio* donde Huerta poetiza la ciudad como una "amplia y dolorosa ciudad donde caben los perros/ la miseria y los homosexuales/las prostitutas y la famosa melancolía de los poetas" (1988:103), cualidades que nos recuerdan el hablante Baudelaireano, manifestándose aquella extraña ecuación miseria/progreso que instaura la pluma del poeta francés como reflejo de la modernidad. Esta actitud reaparece en poemínimos posteriores como en *AY POETA*: "Primero /Que nada:/ Me complace/Enormísimamente/Ser/Un buen/Poeta/De segunda/Del/Tercer/Mundo" (Huerta 1989), en donde la inflexión metapoética auto-ironiza la condición de poeta, sosteniendo conscientemente el lugar tercermundista que articula las variables de la escritura en el contexto Latinoamericano¹.

En el prólogo señalado párrafos atrás, David Huerta llama la atención sobre uno de los procedimientos poéticos más usuales del autor:

Efraín practicó con plenitud y confianza una de las libertades que consiguieron y legitimaron algunos poetas de la primera mitad de nuestro siglo (Ezra Pound, T.S. Eliot, por ejemplo): *la toma* de textos ajenos- ni un préstamo ni un robo, en estricto sentido- no poéticos a veces, y su incorporación o integración orgánica en el cuerpo del canto (1988, p. 19).

Tal procedimiento de construcción llamado según sea el caso intertextualidad, parodia, plagio, simulacro o *toma* como lo enfatiza el hijo del poeta mexicano, será practicado con maestría en los *Poemínimos*, siendo elementos del lenguaje popular y coloquial los que intervienen en dicha reorganización estética. De esta forma, se genera un nuevo sistema de códigos que desautomatiza la tradicional relación autor/lector para dar pie a nuevos modos de decodificación poética. En este sentido los *Poemínimos* nos permiten apreciar el giro formal de la poesía del autor, su relación con otras estrategias textuales de la neovanguardia y la inclusión de recursos coloquiales en este tipo de poemas.

La estética de Huerta en los *Poemínimos*, ejercita la brevedad como procedimiento escritural, la minimización como operación de resumen al interior del poema:

MANDAMIENTO EQUIS
no
desearás
la
poesía
de
tu
prójimo (Huerta, 1988).

Se aprecia un interés por reconsiderar al lector, habilitando una relación que despierta el trabajo hermenéutico frente a la obra, característica que compartirán varios autores de los '50. En el plano del contenido metapoético, Huerta juega con la ambigüedad contraponiendo al poemínimo anterior otro como *Poetitos*

POETITOS
El que
Esté libre
De influencias
Que tire
La primera
Metáfora (Huerta, 1988).

Se hace patente así el contraste radical por medio de los dos poemas: si bien “no desearás la poesía de tu prójimo”, se debe aceptar que toda construcción estética está permeada por referentes y referencias, por relaciones (inter) textuales y culturales que dan cuenta de que ninguna configuración poética se estructura de manera aislada, sino que siempre está vinculada a un medio, a una tradición y a un pensamiento que la sustenta. El hablante de los *Poemínimos* opta por un lenguaje generalmente asertivo, en el que divaga entre sentencias, tautologías y aforismos que terminan por dar lección al lector sobre determinadas temáticas, como se aprecia en el poema *Lección*:

Lección
El que escribe al ultimo

Escribe mejor.
Yo apenas empiezo (Huerta, 1988).

La (re) utilización de frases hechas, como en el caso de los dos primeros versos de *Lección*, tergiversadas, fuera de contexto, será una constante no solo en Huerta, sino también en Parra y Gelman. Dichos textos imponen su visión desde una voz imperativa que manifiesta conocimiento y pareciese ofrecer saber al iniciado en materia, saber que es posible leer en la experiencia biográfica reescrita en el poema.

Inútil
No por
Mucho
Publicar
Te consagras
Más Temprano (Huerta, 1988).

Como ha sido posible observar, el ejercicio metapoético en Huerta se construye mediante enunciados declarativos y asertivos, los cuales el poeta articula como principios que, en muchos casos, serán compartidos por la generación entrante. Su poesía lejos de plantearse desde el solipsismo y la subjetividad, se edifica considerando la integración del lenguaje popular, la reflexividad constante sobre el oficio del escritor y la consciencia de una renovación poética, para la cual su poesía constituye un apropiado brevario de consejos.

3.2. Juan Gelman: de la banalidad a la trascendencia del poema

El caso del Bonaerense Juan Gelman es bastante singular. Su poesía cavila entre temáticas testimoniales y sociales, entre las cuales es posible apreciar la presencia de la inflexión metapoética en diversos grados y bajo distintos propósitos. Junto al grupo de “el pan duro” incitó a la creación de una poesía basada en el vivir cotidiano, poesía que referenciara la vida común de los habitantes: una poesía popular y a la vez comprometida políticamente con el sentir ciudadano.

Es de notar como Gelman junto a otros poetas a través de su primeras obras proponen un paso decisivo para la poesía producida en el continente, renovando temática y estéticamente la poesía de aquellos años. En palabras de Hugo Achugar (...) la nueva poesía reclamaba un presente inédito. Gelman, pero también Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Antonio Cisneros, Benedetti, Fernández Retamar y otros muchos, comenzaban a apostar a una lírica de lo cotidiano, de lo histórico, y sobre todo, de lo social (...) (Achugar, 1995, p. 27).

Entre los trabajos de Juan Gelman, existe una particular reflexión poética que, siguiendo la taxonomía de Sánchez Torres, correspondería con la consideración del texto mismo como objeto lírico y los modos como se origina ese objeto que es la poesía. Uno de los recursos expresivos que parece reiterarse en su obra poética lo constituye la degradación del poema, su desacralización de todo ese entorno elevado como se muestra en el poema CCLXI: “Estos poemas esta colección de papeles esta manada de pedazos que pretenden respirar todavía estas palabras suaves ásperas ayuntadas por mí me van a costar la salvación” (Gelman, 2007:50).

La degradación del poema a la que recurre Gelman, desarmando su construcción de cuerpo conjunto en elementos aislados para hacer palpable lo mínimo e insignificante,

deja entrever la paradoja con la que sentencia el último verso de esta primera estrofa “me van a costar la salvación”, manifestando de este modo esa extraña ambigüedad que mantiene el universo poético: constituir un mísero papel que pretende tener vida independiente e instaurarse como medio que permite la trascendencia, burlando el tiempo y el olvido, perpetuándose a la memoria y el recuerdo.

A diferencia de los otros dos poetas que cubre esta exploración, el autor argentino posee un dejo de melancolía que niebla su obra: la poesía adquiere un carácter más serio, o si se quiere, más cercano al lamento y el testimonio. Sin embargo, ello no impide a Gelman aproximarse en la búsqueda del lector común y acercarse a una poesía de condición más popular, sino que emprende ese camino por otras vías, distanciándose de formulas y procedimientos que estimulen la comicidad o generen atractivo por el ingenio evidente -como en el caso de Parra o Huerta-, para utilizar en su lugar, formulas poéticas como la sinceridad y la complicidad con el lector, dejando traslucir desde la vitrina del poema al poeta, y ante todo, al humano que habita detrás. Entre las estrategias más evidentes en su poesía, es de notar que el Argentino utiliza

(...) un lenguaje más cerca del habla que de la lengua, prosaísmo intencionado, simulación y parodia, elemento lírico con carga anecdótica, jadeo interrumpido por el relampagueo de las imágenes, metáforas trenzadas dentro de los límites de la paradoja (Bocanera, 1994, p. 35).

Este develamiento, o si se quiere, esta transparencia que el hablante imprime en su poética, permite entrever las penas y amarguras tanto del hablante poético como de su actividad creadora, haciendo evidente el proceso que conlleva la creación literaria. Al respecto, léase en el mismo poema citado anteriormente:

Más malas que el dolor son estas ruinas que levanté viviendo dejando de vivir andando entre dos aguas entre este mundo y su belleza y no me quejo ya que ni oro ni gloria pretendí yo escribiéndolas ni dicha ni desdicha ni casa ni perdón (Gelman, 2007, p. 50)

En la misma línea, haciendo mención a cómo el hablante transparenta la actividad creadora del poeta, conviene mencionar su conocidísima *Arte poética* incluida en el libro *Velorio del solo*:

Entre tantos oficios ejerzo éste que no es mío, como un amo implacable me obliga a trabajar de día, de noche, con dolor, con amor, bajo la lluvia, en la catástrofe, cuando se abren los brazos de la ternura o del alma, cuando la enfermedad hunde las manos.

A este oficio me obligan los dolores ajenos, las lágrimas, los pañuelos saludadores, las promesas en medio del otoño o del fuego, los besos del encuentro, los besos del adiós, todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.

Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos, rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte (Gelman, 1961, p. 36).

A pesar de trabajar recurrentemente este dejo de sinceridad y complicidad con el lector que ya fue mencionado, Gelman también sabe cómo utilizar la comicidad e inducir a la risa por medio de su estética. Con otro tipo de recursos, que despiertan sutilmente la hilaridad del lector, el autor insiste en la idea de la poesía como única vía para postergarse más allá del olvido y ganarse la inmortalidad con la perseverancia de “aquellos papeles”. Así lo muestran los últimos versos del poema *El facto y los poetas*: “Muchos de ellos se encuentran sin cojones en el momento culminante del cariño: no

es problema, se escriben un versito pa' la posteridá" (Gelman, 1962, p. 7).

Si observamos más allá de las estrategias que adopta el poeta para configurar su estética, nos encontramos con rasgos evidentes que permite establecer una conexión con Huerta y Parra. Entre ellos cabe destacar que la reflexión sobre el ejercicio y la práctica poética en Gelman se configura en base a la reinserción del hablante lírico como elemento predominante en el surgir de la experiencia poética, siendo la vivencia del autor, la pérdida humana y la ganancia divina los polos opuestos que mantienen continuamente al poeta interconectado con su experiencia creadora.

La reflexividad en la poesía de Gelman, toma diversos caminos según sea el objeto abordado. Generalmente, como se ha visto hasta ahora, es la poesía misma el referente que el poema apropia y desglosa, expresando su insignificancia, como en el primer ejemplo, hasta mostrar las complicaciones para su surgir. En esta línea, el poema *Poderes* se apropia de la pregunta retórica y la repetición como estrategias para reafirmar y dar mayor intensidad al motivo:

como una hierba como un niño como un pajarito nace
la poesía en estos tiempos en medio
de los soberbios los tristes los arrepentidos nace
¿puede nacer al pie de los sentenciados por el poder
al pie de los torturados los fusilados de por acá nace?
¿al pie de traiciones miedos pobreza la poesía nace?
puede nacer al pie de los sentenciados por el poder
al pie de los torturados los fusilados de por acá nace
al pie de traiciones miedos pobreza la poesía nace (Gelman, 2007, p. 74).

De esta manera, Gelman explica la creación poética como algo inevitable, como un fluir natural que escapa a toda condición: la poesía permea todas las capas, desde la tortura, la muerte y la traición, hasta la desolación y la pobreza: la poesía se origina en cualquier lugar, cualquier motivo es poético. De esta manera el hablante devuelve a la poesía su lugar en el cotidiano, la desacraliza de aquel partenón de temas selectos para hacerla materia reflectante de todas las atrocidades de la sociedad. En el mismo poema, al terminar: "la poesía la torturan / y nace la sentencian y nace la fusilan / y nace la calor la cantora" (Gelman, 2007, p. 74).

Al terminar, el hablante traspone la poesía como el objeto al cual le acontecen tales atrocidades, en contraste a los versos anteriores, desde los cuales la poesía se originaba. Esta estrategia textual, unida a la manifestación del reiterativo "nace", refuerza la caracterización de la poesía como resistencia, la poesía como transgresión, la poesía como un nacimiento natural e inevitable. De este modo, Gelman asigna un carácter inalterable a la poesía, la cual permanece pese al tiempo y los cambios que experimenta la sociedad.

3.3 Nicanor Parra: desmarque e instauración de la meta(anti)poesía parriana

A pesar que la crítica de Nicanor Parra ha explorado en demasía los problemas y las rupturas que genera su obra en asociación a sus coetáneos más cercanos y en relación a la tradición poética misma de Hispanoamérica, continúan siendo un enigma muchas de las modalidades de inflexión poética diseminadas en distintos momentos de su obra. En efecto, su producción poética muestra una reflexión constante sobre la poesía, ahondando en las diversas variables que involucra el mundo poético. No obstante,

debemos considerar que su poética se encuentra constantemente permeada por el lenguaje antipoético, aludiendo solo de manera exigua y provisional a las variables de la experiencia poética abordada al interior del *metapoema*. En la mayoría de los casos, el *metapoema* parriano se erige en favor de las mismas estrategias y propósitos antipoéticos que adopta el hablante lírico, y no como un modo de transparentar y sincerar la actividad poética.

Respecto a este último punto, es necesario puntualizar algunos elementos que surgen al instalarse la antipoesía y las modificaciones que instaura al interior del poema:

La antipoesía es el proyecto poético que surge de la crítica hacia la postura de la literatura frente a los problemas del mundo moderno: es un proyecto que se basa en acortar las distancias entre la poesía y la vida del día a día, que busca un lenguaje que logre hacer accesible la comunicación literaria a un amplio espectador, no solo al lector culto, sino a todos aquellos a quienes debe llegar el mensaje antipoético. La intención de Parra es hacer una poesía cercana a la vida y transgresora de lo que se entendía por poético (...) (Valenzuela Rettig, 2014, p. 180).

Considerando los elementos anteriormente citados, nos acercamos hacia algunos de los trabajos de Parra teniendo especial interés en conocer las variables que predominan en la metapoética parriana. El primer texto a considerar está incluido en el libro *Versos de salón* y se titula *La montaña rusa*:

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé
Con mi montaña rusa (Parra, 2010, p.115).

El fragmento manifiesta el carácter metapoético de manera explícita, demostrando plena consciencia de la tradición poética que le precede, incluso del tiempo de vigencia de tal tradición. El hablante del poema se percibe a sí mismo como un renovador, señalándose como el primer rupturista tras medio siglo. Es importante señalar que tanto la consciencia plena del vínculo y del tiempo en el que se inscribe su poética, junto al reconocimiento del proceso evolutivo de la tradición poética, serán dos de los procedimientos para subvertir los códigos estéticos predominantes anteriores a él. En palabras de Schopf: "Es su relación con ciertas tradiciones la que otorga a un texto la posibilidad de ser reconocido y actuar como poesía (...)" (2000:115), relación que el antipoeta conoce como lo evidencian los *metapoemas* citados. La siguiente estrofa del poema es crucial para entender la subversión poética ejercitada por el autor de *Versos de salón*: "Suban, si les parece./Claro que yo no respondo si bajan/ Echando sangre por boca y narices" (Parra, 2010, p. 115).

La invitación que ofrece el hablante poético y la advertencia posterior que realiza, puede ser vista como una estrategia recurrente en la relación que Parra entablará con sus lectores. La poesía aparentemente sin mayor complejidad para su lectura, que por medio de la comicidad seduce al lector, se tornará un anzuelo ideal a la hora de reactivar el papel hasta entonces pasivo del lector. Parra invita superficialmente al juego y la diversión, para desde allí introducir al lector, ya enmarañado por el poema, en la complejidad de la realidad y sus hechos. Por otro lado la advertencia que llega al lector corresponde a si será capaz de comprender y tomar alguna posición crítica frente

los distintos aspectos que se sugieren en su obra, o si por el contrario, optará por quedarse en la superficie significante del poema.

Un segundo poema en donde logramos percibir esta reflexión metapoética es *Telegrama*. En dicho texto la reflexión es generada en el III telegrama y se direcciona a aclarar la tradicional pregunta ¿para qué escribe? A lo que el hablante poético responde de manera exasperada en un comienzo:

Que para qué demonios escribo?
Para que me respeten y me quieran
Para cumplir con dios y con el diablo
Para dejar constancia de todo.

Para llorar y reír a la vez
En verdad en verdad
No sé para qué demonios escribo:
Supongamos que escribo por envidia (Parra, 2010, p. 206).

Con Parra siempre hay que sospechar de *otro sentido* tras las palabras. Las respuestas que el poeta da tienden a ser ambiguas e irónicas, y ello en razón a la molestia ante la pregunta implícita enunciada en el primer verso. El texto se construye con cuatro afirmaciones que luego desdice –supuestamente– para afirmar la verdad, la cual sería la completa inconsciencia del motivo que gatilla la invención poética. Acto seguido, la suposición que cierra el poema nos deja en completo desequilibrio: entonces ¿qué creer de lo anterior? La intensidad poética parece perder fuerza, partiendo desde una claridad evidente de lo que responde en el segundo verso, hasta culminar en una duda radical que desnuda la completa ignorancia, acabando precipitadamente en una respuesta azarosa e imprecisa. El hablante nos conduce a un terreno inestable, en el cual el antipoeta encuentra su punto de evaporación: que el lector opte por entender lo que prefiera. El antipoeta ya respondió, a su modo, pero lo hizo.

Tal como lo ha enunciado María Nieves Alonso (1978) contrastando *se canta al mar y se me pegó la lengua al paladar*, el sujeto parriano es un sujeto contradictorio, el cual en un poema afirma y al siguiente niega, siempre deambulando en las oposiciones, en el decir y desdecir. Esta constante contradicción, es similar a la que detectamos en el apartado dedicado a Huerta, en el cual graficamos por medio de dos de sus poemínimos como el poeta se movía de la afirmación a la posterior negación. Intuimos que esta contrariedad es un rasgo que asumen los poetas de los 50': la necesidad de transparencias, de no ser un sujeto afirmativo que sostiene un discurso, sino que mostrarse en sinceridad, como un hablante equivoco, que afirma, se arrepiente, se contradice, duda, titubea y exhorta sus propias creencias.

Un tercer texto interesante de considerar en este escueto recorrido por la metapoética parriana es *Manifiesto*:

Para nuestros mayores
la poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
es un artículo de primera necesidad.
No podemos vivir sin poesía (Parra, 2010, p. 147).

En este primer momento del poema el hablante lírico traslada la poesía a un espacio

común, en contraste a los mayores, quienes la ubicaban como un objeto elevado, casi sacro, que no debía banalizarse a lo cotidiano. En lo sucesivo insistirá con las referencias a los mayores, como en los versos siguientes: “A diferencia de nuestros mayores/-Y esto lo digo con todo respeto-/ Nosotros sostenemos/ Que el poeta no es un alquimista/ El poeta es un hombre como todos” (Parra, 2010, p. 147).

La operación del poema “manifiesto” es intencionadamente repetitiva, en razón a su naturaleza y condición de poema-manifiesto, por lo cual se insistirá en estrategias de desmarque e instauración, desanclaje y anclaje, representación de la tradición y presentación de la ruptura.

Ahora bien, en el plano político
Ellos, nuestros abuelos inmediatos,
¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!
Se refractaron y se dispersaron
Al pasar por el prisma de cristal.
Unos pocos se hicieron comunistas.
Yo no sé si lo fueron realmente.
Supongamos que fueron comunistas,
Lo que sé es otra cosa:
Que no fueron poetas populares,
Fueron unos reverendos poetas burgueses (Parra, 2010, p. 147).

El desmarque ante la tradición se potencia desarticulando tanto a nivel poético como político la validez de las propuestas de las generaciones antecesoras. De esta manera Parra cuestiona la función que tuvo la poesía para ellos, razonando que no hubo una conexión con la realidad, “no fueron poetas populares” dirá el antipoeta, denunciando su falta de cercanía con el pueblo o la ciudadanía. Es de esta manera que Parra articula su reflexión metapoética en “Manifiesto”, llegando mucho más lejos, reflexionando paralelamente en los tres estadios mencionados en un comienzo: sobre la creación poética, su recepción, sobre el texto en si mismo y sobre el poeta (utópico en la enunciación, ya que es pretendido) y los poetas de las tradiciones antecesoras.

4. Conciencia de cambio: evaluación y conclusión.

El proceso de metamorfosis social y cultural que se vive a mediados del siglo XX, ha sido acompañado, casi al unísono con una consciencia crítica de los cambios, una percepción analítica de las metamorfosis socio-culturales que se viven entonces, lo que para efectos de esta exploración hemos denominado como <<consciencia de cambio>>. Dicha consciencia alude al conocimiento que el escritor tiene de las variaciones que introduce respecto a la tradición en la cual se inserta, fundando un discurso poético renovador en vinculación a sus antecesores. Tal <<consciencia de cambio>> es la que hemos intentado percibir, ahondando en las metapoéticas, por ser éstas textualidades re-flexivas propicias para manifestar el vuelco hacia otra estética, y por mostrar de modo evidente la filiación o el distanciamiento respecto las escrituras precedentes.

En consideración a los casos abordados, y en respuesta a la hipótesis de este texto, es posible señalar que existe cierta <<consciencia de cambio>> en los poetas explorados, enfatizando cada uno de ellos en distintas perspectivas de ese cambio, iluminando múltiples aristas de aquellas transformaciones experimentadas por la poesía durante la mitad del siglo XX. Dicha consciencia esbozada en los poemas, da cuenta de la percepción profunda y contingente que tenían los poetas sobre sus coetáneos y sobre

el sistema literario, develando la mirada de los poetas respecto a su entorno literario, sus precedentes y sucesores.

La ausencia de una agenda programática definida durante la neo vanguardia, posibilitó que los discursos -en comienzos dispersos y aislados- se entrecruzaran, coincidiendo en más de alguna ocasión, ampliando el universo expresivo y configurando una plataforma mucho más rica de códigos basados en la *estética de oposición*, -siguiendo la conceptualización esbozada por Iuri Lotman y replanteada por María Ángeles Grande en el contexto de las escrituras postmodernas- en las cuales: “la experiencia artística se desautomatiza debido a que la naturaleza del código es desconocida por el auditorio antes de comenzar el acto de percepción estética” (2004, p. 3).

Para concluir, subrayar lo que hace casi cuatro décadas atrás destacaron Hugo Montes y Mario Rodríguez: “La poesía se instala en lo concreto, en lo banal y en lo cotidiano. No pretende ser la revelación de una realidad suprema, ni la búsqueda del fundamento de la existencia (...)” (1974, p. 66), por el contrario, desde el 50’ en adelante podemos afirmar, que *los poetas bajaron de Olimpo*.

Referencias bibliográficas

Achugar, H. (1995). *La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada. Como temblor del aire*. Ed. Lilián Uribe. Montevideo: Vinten.

Alonso, M. N. (1978). El espejo y la máscara de la antipoesía. *Revista Atenea*, separata N°438 [en línea]. Disponible en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>

Bocanera, J. (1994). *Confiar en el misterio*. Buenos Aires: Sudamericana.

Debicki, A. & Persin, M. (1983). Metaliterature and Recent Spanish poetry, *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, 2(VII), pp.297-309.

Gelman, J. (1961). *Velorio del solo*. Buenos Aires: Nueva expresión.

Gelman, J. (1962). *Gotan*. Buenos Aires: Ed. la rosa blindada.

Gelman, J. (2007). *Fulgor del aire*. Santiago, Chile: LOM.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Grande Rosales, M. A. (2004). La postmodernidad como estética de oposición, *Revista electrónica entretextos*, 3 [en línea]. Disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre3/grande.htm>

Huerta, E. (1988). *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Liotard, J. F. (1989). *La condición posmoderna, informe sobre el saber*. Madrid: ediciones Cátedra.

Montes, H. & Rodríguez M. (Ed.) (1974). *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago, Chile: Ed. Del pacífico.

Parra, N. (2010). *Parranda larga*. Santiago, Chile: Ed. Alfaguara.

Paz, O. (1996). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Torre, L. (1993). *La poesía en el espejo del poema, la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Schopf, F. (2000). *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos de poesía en Chile*. Santiago, Chile: LOM.

Valenzuela Rettig, P. (2014). Lo humano y no-humano en Poemas y antipoemas de Nicanor Parra. *Estudios filológicos*, 54, 177-192. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132014000200010>

Notas

1. Esta primera tendencia en la poesía de Huerta, enfocada a cantar la crisis, y hacer notar el momento de desestabilización que inauguran las transformaciones en la ciudad y su efecto en las subjetividades, parece reiterarse en otros poetas latinoamericanos de medio siglo, como en Álvaro Mutis y *Los elementos del desastre*, y en algunos textos de José Emilio Pacheco como *árbol entre dos muros*, texto inicial del libro *Elementos de la noche*: “es media noche en mitad del siglo / todo es el huracán y el viento en fuga / todo nos interroga y nos recrimina/ pero nada responde” (2005, p. 15)