Schopf, Federico. *El desorden de las imágenes. Huidobro, Neruda, Parra*. Santiago: Universitaria, 2010, ISBN 978-956-11-2120-1, 231 pp.

PILAR GARCÍA¹

QUIZÁ el proyecto crítico de Federico Schopf en torno a la poesía chilena del siglo XX pueda entenderse a partir de dos ideas: por un lado, el problema no sólo terminológico o conceptual de las vanguardias en el contexto hispanoamericano, sino el de la “estructura de sentimiento”, la sensibilidad de los sujetos –y de las épocas– que transitan la historia en busca de materiales y expresiones fiables para dar cuenta de los golpetazos, las crisis políticas, las transformaciones económicas que ocurren de manera raigalmente diferida en el continente y que parecieran hacer de las vanguardias en Hispanoamérica, un remanente del cosmopolitismo o una variante del exotismo. Por otro lado, la disposición crítica como diálogo con la tradición ha convertido sus estudios en un curioso material inactualmente activo, en la medida que se trata de un libro que reúne escritos publicados a lo largo de veinte años y más, pero que aparecen obsesivamente re-pasados por una voluntad unitaria, que busca cohesionar las discontinuidades temporales en función de una imagen. O varias imágenes. No está demás decirlo: cuidadosamente desordenadas.

De alguna manera, la noción de vanguardia se transforma en un estadio incómodo para la poesía chilena –en el caso de Huidobro– e hispanoamericana –con Vallejo. *Altazor* es un poema que, a juicio de Schopf, sólo será posible como destrucción del creacionismo, de cuyos materiales, entre otros, se sirve el poeta huidobriano para alegorizar la palabra poética como no fundamento y la caída del sujeto en el lenguaje. La subversión del código vanguardista –en el cual los materiales de la poesía sublimaban su capacidad cognoscitiva y configuradora de mundos, para ahora convertirla

¹ Departamento de Literatura Universidad de Chile. Santiago, Chile. E-mail: pilargarcia.pg@gmail.com

en un material de uso del poeta— puede leerse en el decurso de Altazor; de la caída vertical, a la caída horizontal. Esta imagen trae consigo múltiples connotaciones para el crítico, entre una de las más decisivas cuenta la fractura entre sujeto poético y poesía entendida como fundamento existente más allá del lenguaje. Como consecuencia, la caída de la poesía, fundamento del ser, deviene en la caída de Altazor, el cosmonauta moderno, el ángel rebelde, Ícaro provisto de un paracaídas, cuyo aparato técnico metaforiza con asertividad visual la contradicción entre tiempo y espacio en un sujeto que se resiste a la vida como caída en la muerte y que permite una sutil lectura en reversa al signar la llegada a la tierra como destrucción de la mirada (visión) poética. Así, la caída horizontal resuelve la desarticulación de toda lógica cognoscitiva y escinde las coordenadas de concilio entre el poeta y el mundo —el espacio sideral y la tierra— como salida radical ante la angustia por la existencia. La lectura de *Altazor* como poema sublime, en el sentido que J. F. Lyotard ha dado al término, no es sino la iluminación profana del crítico, del poeta —recordemos *Desplazamientos*, *Escenas de Peep-show* o *La nube*²— enfrentado a la “des(cons)trucción significativa, incluso la entropía significativa —el trabajo con ruinas, la utilización de los signos inscritos por el paso del tiempo, el fracaso como significativo—, la imposibilidad actual de *nombrar*, directa o indirectamente, el (no)fundamento” como “las condiciones o la posibilidad que tiene la escritura de mostrar o presentar lo irrepresentable desde la poesía tradicional y la ontoteleología” (p. 53). En una lectura más sutil de la noción de lo sublime, advertimos que las potencias de lo humano —del poeta— quedan reducidas a su im-potencia frente a la magnitud de la empresa poética; la desproporción, el exceso de imaginación como límite del quehacer poético se trueca en simulacros de dominio por parte del sujeto poético, entusiasmo sobreactuado que “desoculta” una inflexión *kitsch*. Sin embargo, la alegoría de la “mariposa milenaria”, para Schopf, será la suspensión —poética y metafísica; lógica y física— del tiempo en el tiempo alcanzada por Altazor: la euforia depresiva del sujeto poético inscribe su caída como reiteración de una búsqueda en el lenguaje y, por consiguiente, como repetición de la diferencia. De esta manera, el sujeto poético configura una variación del “eterno retorno del devenir” en términos deleuzianos, al entregar el poema a las fuerzas del “corazón” —no así a la racionalidad apol(l)ine(rian)a— fuerzas que lo transforman, finalmente,

² Libros de poemas de Federico Schopf, publicados en 1966, 1985, 2009, respectivamente.

en un sujeto trágico, despedazado “por todos lados” en “un poema lleno de corazón”.

De esta manera, de las lecturas de Schopf se colige que el creacionismo huidobriano ha sido inauguralmente deconstruido por la poesía huidobriana.

Procurando una articulación conceptual, la figura y escritura nerudiana, es situada por Schopf como un decurso poético leído a contrapelo del influjo vanguardista –estetizante y político–; un espejo reflector o retrovisor que “salve” a Neruda de las cumbres. Esta lectura obliterada es lo que precisamente permite captar las latitudes abisales de la escritura nerudiana, la actitud de indagación y la “recuperación de experiencias que promovían visiones no ideologizadas de la existencia” (p. 55) a cargo de un sujeto “sin unidad, deshilachado, disperso” que retiene un contacto “discontinuo” con la exterioridad: “un no-yo relacionado con un no-mundo” (Id). A nuestro juicio, éstas aparecen como unas de las tesis más atractivas en torno a la poesía de Neruda, resultado de una lectura regresiva y no dialéctica, como ha resuelto la crítica institucionalizada que identifica, ora la superación de una estado de soledad alienante representado por *Residencia en la Tierra*, cuya síntesis sería un sujeto que concibe dicha soledad sostenida en el descubrimiento del ser social, ora la conversión poética desde una poesía hermética hacia una poesía políticamente comprometida, portadora de sentido humano y teleológico, estadio lúcido del sujeto que actúa de profeta o médium, portavoz de las voces del pueblo y sus muertos, en donde el concilio del sujeto poético sería hallado en el ser social, al cual retorna a través de la muerte.

Sin embargo, Schopf de algún modo concibe la crisis –identificada desde *Estravagario*– como punto de partida para leer regresivamente la poesía de Neruda a partir de la idea –de la imagen– de la soledad restituida como no-fundamento para el poeta y condición para la convergencia entre naturaleza y vida, experimentada como desgarró o escisión en su poesía primera. De alguna manera, el crítico desconstruye la poesía última de Neruda a través del ejercicio que la misma escritura constriñe –y oculta– entre sus redes, redes que captan las vivencias del pasado como desechos o como una totalidad residual cuyas significaciones escapan, precisamente, por los orificios de la red. Este ejercicio omniabarcante de “echar las redes” en la memoria del pasado, como un ejercicio voluntario que antecede a la muerte, es atendido por Schopf no a partir del cúmulo de materiales disponibles por la red/memoria del pasado, sino a partir de aquello que escapa a los sentidos que el poeta quisiera aprehender. De modo que el retorno al lugar de

origen – desde *Estravagario* y resueltamente desde *Memorial de Isla Negra*–, adviene en la imagen de la soledad restituida, como ya se lee en “Fin de fiesta” de *Cantos ceremoniales* (1961): “Por eso nunca estuve donde estuve / y no navegué más que de regreso”. Se trataría, entonces, de una soledad a la que el poeta tardío ha accedido libremente y que es vivida en la pertenencia a la naturaleza como no-fundamento.

El hecho de que la lectura de Schopf diluya el *phatos* revolucionario y político de las interpretaciones de Neruda a cambio de celebrar la oscura re-velación de la soledad en el Neruda tardío, tiene que ver con la lúdica afinidad del crítico con los presupuestos de la antipoesía. En este sentido, la tercera parte del libro, referida a la (anti)poesía parriana, de alguna manera lee y explica las obsesiones del crítico para con Huidobro y Neruda, capaz de observar estos proyectos más allá de sus propios límites. En esta tercera parte, vemos que Lihn, que Uribe, acompañan al crítico en la posición política de rechazar todo voluntarismo político en poesía y que la continua reinención de la antipoesía parriana da pábulo al ejercicio móvil, deconstructivo del crítico, siempre reacomodando sus pre-supuestos.

La actualidad de la antipoesía para Schopf radica en el autoexamen que se aplica a sí misma, reflejado en su capacidad de reinención –desde *Cancionero sin nombre*, pasando por *Poemas y antipoemas* y *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*, hasta los *Artefactos* o los *Discursos de sobremesa*– visible a partir de un ejercicio zigzagueante, indagatorio, en polémica tensión con los ímpetus vanguardistas. Todo ello la transforma en un nuevo comienzo, y de alguna manera, también en un “punto de observación” –móvil, relativo– para sopesar la poesía chilena e hispanoamericana –incluso española– desde la segunda mitad del siglo XX hasta el cambio de siglo. En este sentido, como tesis subterránea discurre la idea de que no fuera Parra quien descubre a la antipoesía, sino la antipoesía la que descubre a Parra. Atento a una sensibilidad de época, al *Zeitgeist* de la postguerra, la guerra fría, la progresiva massmediatización, la condición intrínsecamente provinciana de los países del entonces llamado Tercer Mundo, Parra puede ser considerado un postmodernista *avant la lettre*: el *bricoleur* escéptico, pero lúdico, hábil con los materiales del pasado dispuestos como fragmentos significantes de un concilio imposible entre el individuo y la sociedad, entre la aldea y el mundo, entre el pasado y el presente, ya que el futuro es incierto, negado y sin garantías en medio de una sociedad alienada a niveles ya no reconocibles para sí misma; este sujeto postmetafísico, descentrado, que transita desde el escepticismo y el resentimiento hasta la euforia y la risa terapéutica

somete a una revisión aguda, y por lo mismo siempre novedosa, las estructuras y estrategias del lenguaje.

Schopf identifica aquí una voz poética radicalmente distinta e inédita respecto de la tradición, idea ya sugerida en su primer ensayo sobre Parra publicado el año 1963. Sin embargo, lo que estos ensayos sobre la antipoesía iluminan sólo puede ser comprendido teniendo como correlato los acercamientos indagatorios, los montajes críticos que Federico Schopf llevara a cabo por más de cuarenta años acerca de la antipoesía y que se reúnen en *Del vanguardismo a la antipoesía* (1986, 2000), libro señero en el estudio de las vanguardias en Hispanoamérica y que *vuelve*, diríamos ahora, sobre Huidobro, Neruda y Parra como primer argumento para arrojar una tesis inquietante respecto de la anti-poesía –en lo que ella se convirtió, en sus remanentes, destilados, reciclajes y fuerzas liberadoras– : un nuevo anuncio del fin del arte.

Con esta última idea observo dos caminos, uno que dice relación con que las lecturas son siempre regresivas y que la tesis de *este otro* fin del arte –o la agonía, los últimos estertores del Fin del Arte, del cual Pablo Oyarzún identificara una nueva variante en el ensayo “El narrador” de Walter Benjamin– sólo aparece –se (des)oculta, repetiría Schopf– en más de medio siglo de antipoesía como práctica límite entre el arte y el no arte, ubicada en los fueros y bambalinas de la poesía y su vejación medial, escenificada y performativizada por el “operador antipoético”, sujeto/objeto de las materias y materiales nobles y chatarras del lenguaje. El otro sendero dice relación con la poesía por-venir, parte de la cual sin duda se encuentra en el pasado, ese pasado que pareciera no haberse podido hacer presente por las fisuras totalizantes del vaho antipoético. Sin embargo, el poeta ensayista al parecer no olvida la iluminación benjaminiana de que el crítico también es observado por su objeto.