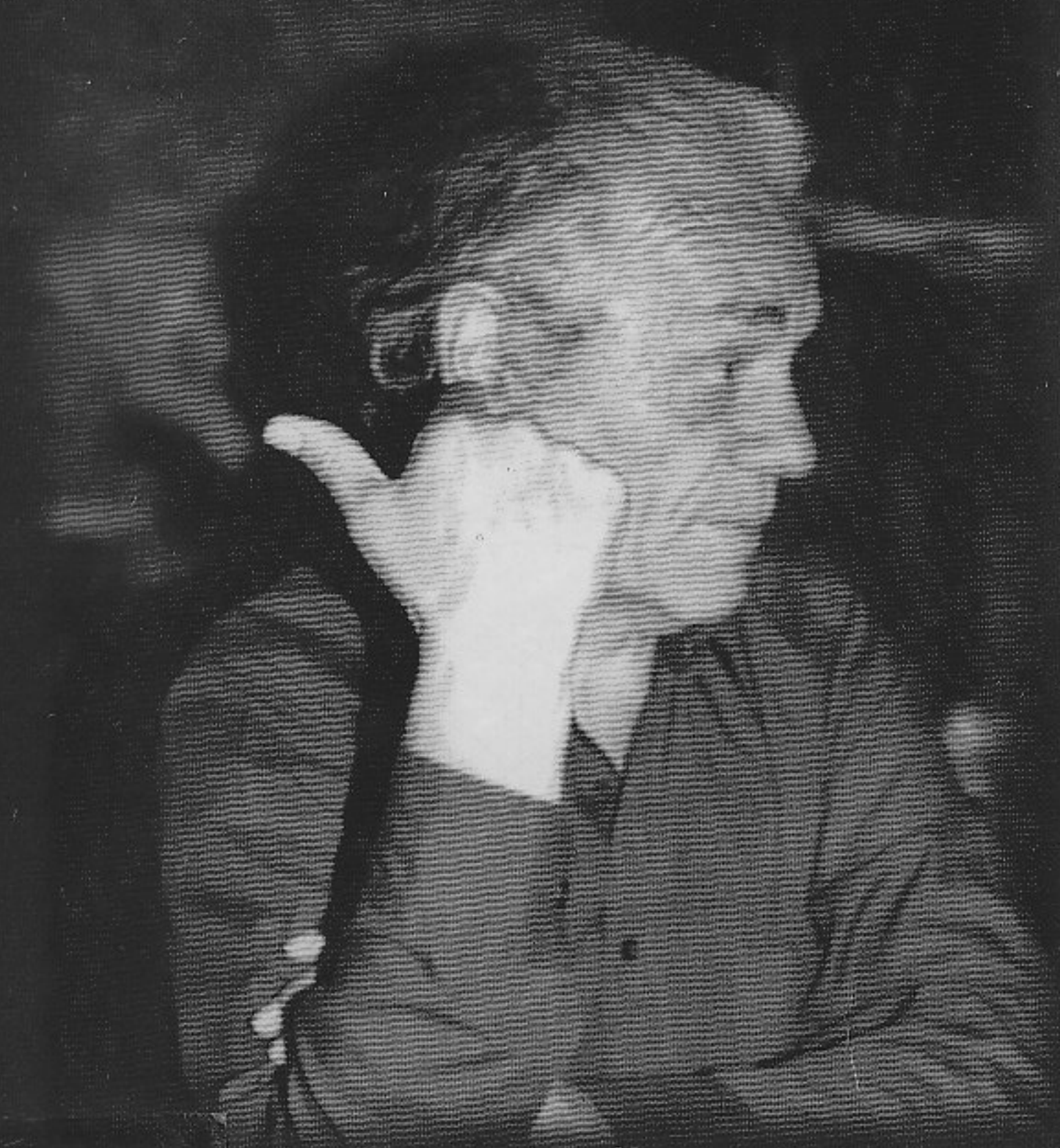


Para leer a Nicanor Parra



*Tu poema Manucho de Substancia:
que cambiando todo V'*

Edición Uds...

Iván Carrasco

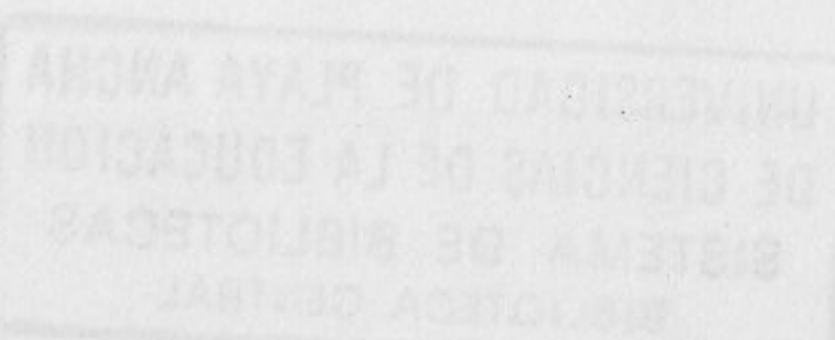
Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello

Ch

861.4

P259 CA

Iván Carrasco



72392

PARA LEER A NICANOR PARRA

© Iván Carrasco
Inscripción N° 108.884
I.S.B.N. 956-260-160-9

Universidad Nacional Andrés Bello
Editorial Cuarto Propio
Keller 1175, Providencia, Santiago
Fono: (56-2) 2047645 / Fax: (56-2) 2047622
E-mail: clic@netup.cl

Foto portada: César Cuadra
Diseño portada: Eugenia Prado
Composición: E.M.T. S.A.
Impresión: Andros Ltda.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª edición, septiembre de 1999

Se prohíbe la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la editorial.

ÍNDICE

Introducción.....	9
1. Cómo leer a Nicanor Parra	9
2. Obra publicada, mostrada e inédita	12
3. ¿Poesía y/o antipoesía de Parra?	25
I. EL DISCURSO DE LA CRISIS	37
4. Pensamiento poético de Parra: una charla en Temuco.....	39 *
5. La crisis del lenguaje y la literatura	55
6. La crisis del mundo	88
7. La ecología ¿esperanza o diagnóstico más aterrador?	95 *
8. Antipoesía y crisis de valores	98 *
9. Antipoesía y lírica tradicional	102
II. LA ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA	107 *
10. El proyecto antipoético	110 *
11. El antipoema, un tipo de escritura transgresora	117 *
12. Lectura del antipoema: un acto asociativo o relacional	139
13. Desacralización y presupuestos de escritura	146
14. Temáticas de la antipoesía	149 *
14.1. La antipoesía metapoética	149 *
14.2. Antipoesía, religión y mito	174 *
14.3. Los antipoemas de lo cotidiano	195 *

CONCLUSIONES	209
--------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL.....	215
-------------------------------	-----

1. Fuentes primarias	215
Textos poéticos	215
Textos ensayísticos y antológicos	217

2. Fuentes secundarias	217
Libros	217
Artículos y capítulos de volúmenes	218
Teoría literaria y literatura citadas	230

INTRODUCCIÓN

1. Cómo leer a Nicanor Parra

De estatura mediana,
Con una voz ni delgada ni gruesa,
Hijo mayor de profesor primario
Y de una modista de trastienda;
Flaco de nacimiento
Aunque devoto de la buena mesa;
De mejillas escuálidas
Y de más bien abundantes orejas;
Con un rostro cuadrado
En que los ojos se abren apenas
Y una nariz de boxeador mulato
Baja a la boca de ídolo azteca
-Todo esto bañado
Por una luz entre irónica y pérfida—
Ni muy listo ni tonto de remate
Fui lo que fui: una mezcla
De vinagre y de aceite de comer
¡Un embutido de ángel y bestia!

(Epitafio, *Poemas y antipoemas*)

Nicanor Parra es una de las personas más significativas de la cultura chilena de la segunda mitad del siglo XX. Aunque se ha movido sobre todo en un ámbito específico de ésta —la

poesía—, su personalidad carismática, contradictoria y rebelde, su forma de vivir apartada del *stablishment* pero al mismo tiempo desafiante y provocativa, y su propia obra literaria, han sobrepasado este ámbito y lo han transformado en un personaje público siempre vigente.

Persona y personaje, poeta y antipoeta, Nicanor Parra ha contribuido a revitalizar y renovar profundamente los modelos y modalidades de la escritura poética, desarrollando hasta sus posibilidades extremas algunas líneas abiertas (o reabiertas) durante la eclosión de las vanguardias europeas y sudamericanas.]

[Su particular concepción de la lírica como “antipoesía” le ha permitido practicar, satirizar, transformar y deslegitimar múltiples estilos, géneros, temas, procedimientos y autores reconocidos, en un vertiginoso proceso de crítica y autocrítica incesante, a veces imposible de seguir por parte de los lectores y de la crítica por la imprevisibilidad y variabilidad de sus movimientos.]

Nicanor Parra es, pues, el modo de nombrar no sólo a un ser humano y a un personaje, sino también a una textualidad compleja, heterogénea, variable, plural, transgresora, multiforme, incitante, poética, antipoética.

¿Cómo se puede leer a Parra, entonces?...

Creo que hay dos formas pertinentes de hacerlo: como persona y como autor.

Leerlo como persona significa encontrarse con un ser histórico con todas sus complejidades, sus luces y sombras, sus vivencias, su particular modo de ser, de vincularse con sus amigos y sus rivales, de escribir, de hablar, de escuchar... Esta es una actividad que corresponde más a la biografía que a la crítica y la investigación literarias, más a la sicología, la historia o la crónica, y algunos ya lo han hecho con buena pluma, con calidez y simpatía, como Pamela Zúñiga, Fernando Alegría, Leonidas Morales, Jaime Quezada, entre otros. Y no hay

duda que estos trabajos que muestran la persona del autor, su proceso vital, su quehacer, ayudan a conocer mejor algunos aspectos de su obra literaria.

Pero, aunque esta tarea está hecha (en parte, porque es de nunca acabar), pienso que la mejor biografía de Parra es la que el propio antipoeta ha escrito sobre su autor empírico en diversos sectores de su poesía, y, de modo particular en su “Autobiografía”, recogida facsimilarmente en mi libro, *Nicanor Parra: La escritura antipoética* de 1990:

Nací el 12 de marzo de 1905
o tal vez
el 17 de febrero de 1899
está por averiguarse
estudié Pornografía en Italia
donde me gradué de maestro gásfiter
o quizá de sacerdote católico
no sé
está x averiguarse
en la actualidad estoy preocupadísimo
porque sé que me tengo que morir
continuará

No voy a hacer aquí mi lectura sobre la vida y la historia de la persona de Nicanor Parra, por respeto a la opinión del antipoeta que, a pesar del texto anterior (o a la inversa) ha dicho que “los poetas no tienen biografía” (“Frases”, *Canciones rusas*), sino voy a seguir la otra dirección, leerlo como autor, es decir, como responsable de una serie de textos articulados en torno a su particular concepción de la poesía.

Para ello, tomaré como base la información existente en mi libro ya citado. Ello no significa que el presente texto haya anulado aquél, por el contrario, creo que lo confirma y lo complementa; son libros distintos, porque éste sintetiza, reitera y

corrige diversas partes del otro, pero la fundamentación y el desarrollo completo de los puntos se encuentra en el primero. También tomaré como base la conferencia “Nicanor Parra: poeta y antipoeta de la crisis”, leída en Valencia, España, el 13 de marzo de 1992 durante el *Coloqui internacional Joan Brossa/ Nicanor Parra. Dir poesia, mirar poesia*, organizado por René de Costa y Sonia Mattalía, y publicada parcialmente en la revista *Atenea* 470 de 1994 por invitación de Mario Rodríguez; además, la ya extensa bibliografía sobre Nicanor Parra y mi conocimiento del autor y su escritura.

2. Obra publicada, mostrada e inédita

Nicanor Parra ha publicado hasta la fecha solamente una parte de su obra, ha eliminado un sector de ella, *Cancionero sin nombre*, y mantiene inédita o conocida informal o parcialmente una cantidad significativa de textos aislados, de conjuntos poéticos completos (como “La vuelta del Cristo de Elqui”, “Discursos de sobremesa”...), de artefactos, de trabajos prácticos, bocetos y proyectos de poemas o unidades mayores.

Sus primeros textos literarios aparecen en 1935, en el primer número de la *Revista Nueva*, “cuaderno trimestral de poemas y ensayos trazado por Jorge Millas, Carlos Pedraza y Nicanor Parra”. Allí Parra da a conocer tres poemas, “Ensueño”, “Nostalgia” y “Silencio”, bajo el título común de “Sensaciones”; aunque hay un cruce de elementos modernistas, simbolistas, románticos y algunas imágenes garcía lorquianas, ya puede observarse el intento de construir una unidad poética compleja y una suerte de yuxtaposición de elementos poéticos y prosaicos.

Además de estos poemas, Parra publica allí mismo “Gato en el camino (Narración)”, un cuento de corte surrealista, con matices de absurdo y divertimento.

En 1936, en el segundo número de la revista, Parra publica esta vez un fragmento de la tragedia novelada “el ángel”, un texto curioso que es, en efecto, una narración de un texto dramático que aparece presentado pero no desarrollado como tal y que tiene características análogas a “Gato en el camino”. Es increíble darse cuenta que ya en este momento, intentaba distorsionar los géneros constituidos mediante una escritura irrespetuosa y provocativa.

Su primer libro, *Cancionero sin nombre* (1937) se inscribe en el ámbito de la poesía convencional y es valorado con el Premio Municipal de Santiago. Es un conjunto de romances escrito al modo de García Lorca, tal como los poemas de Oscar Castro, autor preferido por las recitadoras de ese tiempo, y otros seguidores del lírico granadino. A pesar de su éxito, Parra lo eliminará más tarde de su obra oficial.

Durante 1952, Parra realizó con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky un diario mural con *collages* humorísticos de titulares, el *Quebrantahuesos*, antecedente de sus artefactos y de formas contemporáneas de intervenir el espacio público, como las acciones de arte de Raúl Zurita y del grupo CADA, por ejemplo. Este periódico semanal se exhibía en la calle Ahumada, en el rincón del Restaurant Naturista, y en la calle Bandera, frente a los Tribunales de Justicia. Nueve ejemplares fueron reproducidos en 1975 en el primer (y único) número de la revista *Manuscritos*, del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, dirigida por Cristián Huneeus.

El libro que inicia su actividad desequilibradora del discurso establecido es un volumen mixto, formado por dos clases de texto, nombrado coherentemente *Poemas y antipoemas* (1954). Este libro inicia la revolución antipoética al incorporar un nuevo tipo de discurso a la poesía contemporánea e iniciar el influjo que modificará a partir de entonces la escritura de otros poetas de América y de España.

El siguiente busca una expresión distinta, fundada en las

normas del folklore poético y musical: *La cueca larga* (1958). Estos textos inician la relación interdisciplinaria de la antipoesía con otras artes, pues son incorporados al canto y la música popular por distintos grupos y cantantes.

Ese mismo año, Parra da a conocer su primer discurso metapoético sistemático, "Poetas de la claridad", ponencia presentada en un Encuentro Nacional de Escritores que organizó Gonzalo Rojas y publicado luego en la revista *Atenea* de la Universidad de Concepción; allí critica la poesía elitista, hermética, sacral, disonante, desrealizada, puesta en boca de un hablante misterioso y portador de una herencia de cultura y de un lenguaje especial, y propone una poesía al alcance de todo público, popular, cotidiana, que encuentra soporte en la lengua común y un sujeto desacralizado. Este pensamiento se profundizará en su alocución de bienvenida a Pablo Neruda en el acto de su incorporación como miembro académico de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, cuatro años después; allí Parra define básicamente a la antipoesía como empresa de demolición de lo establecido.

En 1962 aparece *Versos de salón*, libro que desarrolla la línea antipoética de *Poemas y antipoemas*, mediante la exploración de nuevas áreas temáticas y procedimientos y la escritura de textos claves de la expresión antipoética: "La montaña rusa", "La poesía terminó conmigo", "Versos sueltos", "Se me pegó la lengua al paladar", "Discurso fúnebre", "Noticiario 1957", etc.

Manifiesto de 1963 es un texto fundamental que muestra la madurez y la conciencia autorreflexiva desarrolladas a esa fecha por Nicanor Parra; incorporado más adelante a la sección "Otros poemas" de *Obra gruesa*, es uno de los textos más estudiados como eje de la concepción antipoética.

Canciones rusas (1967) es un conjunto de textos poéticos y antipoéticos, algunos sólo ambientados temáticamente en Rusia y la mayoría dedicados a reflexiones filosóficas sobre

el tiempo, la vejez, la soledad, etc. Se inicia un juego con elementos gráficos de índole caligramática que continuará en libros posteriores y encontrará su desarrollo más pleno en los "artefactos" y en los "trabajos prácticos" u "obras públicas".

Obra gruesa (1969), aparecida el mismo año de la obtención del Premio Nacional de Literatura, es una especie de edición crítica de sus obras completas hecha por el autor: ha desaparecido el *Cancionero*..., definitivamente sin nombre, y se han agregado dos secciones que consolidan la concepción antipoética, "La camisa de fuerza" y "Otros poemas".

El mismo año aparece en Cuba un libro con textos de Parra llamado *Poemas*, editado por Casa de las Américas de La Habana.

En 1971 se edita en Estados Unidos la primera versión del poema "Los profesores", que será incorporado más tarde a *Hojas de Parra* que intenta reproducir en su materialidad la actitud transgresora de la antipoesía, ya que es un libro hecho con papel de envolver y amarrado con un cáñamo que tiene los mismos fines y la casa editora aparece como Antiediciones Villa Miseria.

En 1972 aparece en New York una selección bilingüe de poemas de *Obra gruesa*, además de otros de predominante temática social, escritos expresamente para ese libro con el nombre de *Emergency Poems* (1972), en la importante colección New Directions; además, diferentes poemas en revistas y ediciones restringidas.

También aparece en Barcelona una selección de José Miguel Ibáñez con el título de *Antipoemas*, editado por Seix Barral.

1972 *Artefactos*, del mismo año, constituye una nueva ruptura de la doxa; estos textos no son un libro, sino una serie de tarjetas postales sin numeración, encerrados en una caja, que se refieren a temas contingentes de carácter político, metapoético y biográfico, sobre todo; los textos son mixtos, pues están cons-

tituidos por discurso verbal y visual (dibujos, fotografías, juegos gráficos).

Los dos libros siguientes están configurados en torno a la figura de Domingo Zárata Vega, curioso personaje rescatado de la religiosidad popular de Chile, convertido en portavoz de las preocupaciones políticas, sociales, religiosas, médicas, educativas, del autor: *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979). De nuevo la antipoesía tematiza expresamente la situación política de Chile, ahora bajo la dictadura militar, en el marco de un discurso religioso. Este personaje sirve de sujeto también para textos posteriores no recogidos en libro pues, como predicador, se atribuye el derecho a opinar sobre todos los temas, en especial aquellos que están prohibidos o causan molestia si se hacen públicos, por razones políticas, tradicionales, etc. Tal como otros sectores de la obra de Parra, los poemas del Cristo de Elqui también han contribuido a su proyección transdisciplinaria, pues han sido transformadas en obra teatral por Raúl Palma, principalmente.

La aparición del *Poema y antipoema a Eduardo Frei* en 1982 constituye una abierta intervención en la contingencia política del país, al alabar la condición democrática y legal del extinto Presidente de Chile y expresar la necesidad de protestar contra la dictadura militar.

El mismo año aparecen los primeros antipoemas ecologistas o ecopoemas, bajo el título de *Ecopoema de Nicanor Parra*.

Los *Chistes parra desorientar a la policía/poesía* (1983), una nueva caja de tarjetas postales, con un prólogo de Enrique Lihn—“A la manera del señor Corales”,—continúa el tratamiento de temas contingentes, ecológicos y metapoéticos.

Coplas de Navidad (anti-villancico) de 1983, analiza la grave situación del país y agrega la satirización del libro-objeto a través de un texto hecho con materiales poco elegantes

pero muy expresivos (cartón y papel grueso), tal como lo había hecho la edición norteamericana de “Los profesores”. Además, es un nuevo contacto con la poesía popular.

Poesía política (1983), antología de textos que corresponden a su “zoon politikos” hecha por Enrique Lafourcade, a los conocidos agrega “Nebulosa 1950 (Prácticamente inédito)” y poemas de libros no aparecidos, como “Cachureo”, “Ecopoemas”, “Guatapiques” y “Últimos sermones”, además de un artefacto.

Hojas de Parra (1985) recoge antipoemas conocidos y nuevos, en particular poemas de motivación folklórica análogos a los de *La cueca larga* y algunas paráfrasis de textos ingleses.

En 1989 aparece en Madrid una antología de su obra preparada por los profesores María Nieves Alonso y Gilberto Triviños para la colección Visor, bajo el nombre de una de las cajas de artefactos, *Chistes parra desorientar a la policía/poesía*.

En 1990 presenta por primera vez en público sus *trabajos prácticos*, en el Encuentro Nacional de Arte en Santiago. Los *trabajos prácticos* son una serie de textos mixtos análogos en parte a los artefactos, pero más rupturales con respecto al poema convencional, pues están conformados por un objeto y un elemento verbal breve y sugerente; ambos elementos están interrelacionados por un sentido unificador construido por medio de la ironía, la transtextualidad, la parodia y/o la sátira y alegorizan, simbolizan o representan aspectos fundamentales de la cultura occidental.

En 1992 estos *trabajos prácticos* se presentan en una exposición conjunta con los poemas visuales del catalán Joan Brossa en la Universitat de Valencia y en The Smart Museum of Art en The University of Chicago, bajo el nombre de “Obras públicas”. Aparecen fotografiados en *Joan Brossa/Nicanor Parra. Dir Poesía/Mirar Poesía* (1992), volumen que recoge

el material de la exposición presentada en Valencia y Chicago, a manera de catálogo.

En 1993 Julio Ortega compila una "muestra de antipoesía" bajo el título de *Poemas para combatir la calvicie*, una antología de toda su obra, que incluye la versión corregida y completada de "Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara", leído y actuado en el acto de recepción del Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo en Guadalajara, México, en 1991; este texto había sido publicado y comentado en un artículo de la revista *Atenea* por Mario Rodríguez. Además, Ortega agrega otros textos inéditos o poco conocidos en versión manuscrita e impresa.

En 1996 aparece *Hojas de Parra & Trabajos Prácticos*, que es una segunda edición del primer libro (con prólogo de Mario Rodríguez) y quince fotografías de sus trabajos prácticos, algunos de los cuales ya habían aparecido en el catálogo de la exposición de Valencia y Chicago, con una sintética presentación de cuatro estudiosas valencianas. Este volumen imita en su conformación material la actitud transgresora de la antipoesía, pues coloca los dos libros imbricados pero inversos; el volumen se puede empezar a leer desde cualquier lado, pues uno termina donde también termina el otro. Si se lee el texto de *Hojas de Parra*, el último poema es contiguo al último poema de *Trabajos Prácticos*, pero éste está "patas arriba"; al leer a la inversa, sucede lo mismo, como es obvio.

Parra escribe y lee en forma permanente, corrige, ordena y reordena sus textos, forma conjuntos y los deshace, experimenta con distintos materiales en busca de una mayor expresividad, de un lenguaje nuevo o de nuevas posibilidades de los lenguajes antiguos. Recuerdo que en una ocasión en su casa de La Reina recibió la visita de una joven artista plástica que deseaba hacer algo con sus artefactos y, por supuesto, le hablaba de su proyecto, de técnicas, experiencias, estilos, etc.; de pronto, Nicanor la sorprendió diciéndole que esa clase de fenóme-

nos ya los conocía desde bastante tiempo y que había descubierto una forma de arte que consistía en dibujar a una gran velocidad para aprovechar de una determinada manera la energía y, para demostrarlo, tomó una tabla que había cerca y dibujó del modo indicado. ¿Se trataba sólo de una pachotada, de una sutil manipulación de su interlocutora para impresionarla o para burlarse de ella, o de una experiencia efectiva?... Con Nicanor nunca se puede estar seguro de nada, o de todo, por lo cual cualquiera de las opciones o todas en forma simultánea pueden ser correctas; basta recordar sus experiencias con los artefactos, con los dibujos del "hablante lírico" que a menudo aparecen en sus textos, charlas o conversaciones, los trabajos prácticos, etc., para pensar que bien podría este experimento, que dejó sin habla a la joven artista, ser fidedigno.

Al mismo tiempo, Parra reflexiona y revisa en forma constante su propia concepción sobre la antipoesía, lee o se informa sobre los estudios que se hacen sobre su escritura, confronta sus ideas con los modelos usados por los investigadores para explicarla, la compara con las teorías e ideologías emergentes, conversa y discute sobre libros, posiciones y autores más avanzados en el pensamiento actual, se actualiza permanentemente e interpreta su obra de acuerdo a estas posiciones: las teorías físicas de la relatividad, el indeterminismo, la cuántica, la dialéctica, el taoísmo, la ecología, el postmodernismo, etc.

Este conjunto de factores impide tener un juicio definitivo y completo sobre la naturaleza, importancia y proyecciones de la labor artística de Nicanor Parra, puesto que en cualquier momento podría dar un giro violento y sorprender a la crítica con una modificación de su teoría y/o práctica antipoética o con alguna experiencia nueva que aparentemente podría contradecirla, lo que está dentro de las reglas de la antipoesía. Además, malamente se podría dar una visión de conjunto de una obra que ni siquiera ha sido canonizado con la edición de

sus obras completas, sino que, aún más, está publicada en forma incompleta e inestable. Hay textos sumamente valiosos que prácticamente son desconocidos, mientras que otros circulan en forma parcial a veces en manos de amigos o en periódicos, como el texto (discurso de homenaje) escrito para el centenario de Huidobro; incluso, ya alguno navega por Internet, como es el caso del poema leído en Valdivia el 27 de noviembre de 1997 como homenaje a Oyarzún al recibir el "Premio Luis Oyarzún por la armonía con la naturaleza", otorgado por la Universidad Austral de Chile.

Este poema, "Aunque no Vengo Preparado", aparecido también en *El Mercurio* el 14 de diciembre de 1997, sintetiza los rasgos más característicos de la escritura antipoética, la ironía, el humor, el desenfado, la gracia, la actitud desmitificadora, pero también junto a intensos matices de ternura y simpatía juguetona: "BUENA ONDA LUIS OYARZÚN/ Irradiaba una luz ultravioleta". Siguiendo la línea de los discursos anteriores (el de Guadalajara y el de Huidobro), éste es un poema extenso, conformado por un conjunto heterogéneo de discursos, pero unificado por la presencia de un hablante personal, que sitúa el recuerdo de Oyarzún en la historia y la intrahistoria de su tiempo donde él también participa. Quienes tuvimos el privilegio de participar en ese acto, no podremos olvidar el instante de silenciosa emotividad que se produjo cuando, ya al final de su lectura, Parra se emocionó y se le quebró la voz al leer el último verso: "Luis Oyarzún es un gran escritor/ Un gigante disfrazado de Pulgarcito/ Sin cuyos artilugios/ Este machitún no hubiera sido posible/ Es un honor muy grande para mí/ Gracias X este premio/ Tan contundente como inmerecido/ Chao

Buenas Noches/ Última vez que me presento en público".

Pero, aunque no se pueda decir algo definitivo sobre la poesía y la antipoesía de Parra, la investigación y la crítica ya han avanzado mucho en la tarea de analizarla, evaluarla y cali-

LO UNICO QUE SÉ

Es que estoy en deuda con Luis Oyarzún
 Y ni siquiera esto lo sé muy bien
 Estamos en deuda con Luis Oyarzún
 El ensayista fuera de serie
 El Decano Perpetuo de Bellas Artes
 El Director Vitalicio
 De la Sociedad de Escritores de Chile
 El Viajero Total
 El Ministro de Fe de su generación
 El Orador Académico por excelencia

ficarla. Hasta el momento han sido estudiadas desde diversos puntos de vista y criterios interpretativos, algunos estéticos, otros semióticos, otros críticos, otros impresionistas; algunos investigadores, norteamericanos sobre todo, han reseñado la serie de procedimientos estilísticos y temáticos que las conforman, sobre todo Edith Grossman y Marlene Gottlieb; otros han intentado ubicarlas en el panorama de los movimientos literarios contemporáneos, como Goic, Montes, Schopf, Yamal o Cuadra que pretende demostrar su postmodernidad; otros han analizado rasgos decisivos o peculiares, como Foxley, M. Rodríguez, Alonso, Malverde, de Costa, en fin.

Cedomil Goic, afirma que “la actividad innovadora de mayor efectividad en la transformación de la dicción poética es la antipoesía de Parra, que ejerció un extenso influjo en la poesía hispánica en general”; esto es muy laudatorio, ya que “la literatura contemporánea en Hispanoamérica se caracteriza por la aparición de obras notables, de extraordinaria imaginación, gran originalidad, productos de un diálogo sin barreras con la literatura universal. Este es un fenómeno acompañado por la autoconciencia de estar viviendo un momento excepcional de su historia literaria, sincrónico con la europea. Por medio de su obra, Parra se ha opuesto al antirrealismo dominante en la literatura contemporánea, sin dejar por ello de utilizar y manipular todas sus posibilidades expresivas, constituyéndose en un factor decisivo en la conformación de una tendencia paralela, en aguda fricción y competencia con ésta, lo que agudiza todavía más la crisis de la literatura y de los géneros, la condición ruptural y transgresora de las manifestaciones artísticas actuales y por ende su condición de discurso crítico y subversivo de la situación cultural, política y socioeconómica del continente” (1988:177-178).

René de Costa, por otra parte, señala que *Poemas y anti-poemas*, al publicarse en 1954, revolucionará la poesía, la manera de poetizar en todo el mundo hispanoparlante. Tanto que

el propio Neruda adoptará el tono y los procedimientos de la antipoesía en *Estravagario* (1958). En los años 60, Ernesto Cardenal saldrá al ruedo con su variante, el “exteriorismo”, y en España (así como en Italia) irán apareciendo los “novísimos”, dando entre todos un nuevo matiz “no-literario” a la poesía actual (1988:14-5). También Saúl Yurkiévich ha dicho en una entrevista “Se produjo entonces un visible desplazamiento hacia el polo antipoético, una asunción de lo circunstancial, un descendimiento desublimante y una prosificación. Apareció también un espíritu irónico, lúdico-humorístico, un desacartonamiento, una chispa, un desparpajo, una libertad estilística, estructural y una gran ampliación de recursos en relación a la poesía inmediatamente precedente, la de los 40-50, que había sido la de la vuelta al orden. Todos estos síntomas evidenciaban una ruptura positiva, saludable. Es la época de la manifestación plena, pública de la antipoesía de Parra” (Fischer y Castillo 1991:134). Julio Ortega, por su parte, ha expresado: “Con sabiduría mundana y pasión desmitificadora, con claridad doliente, esta poesía es un poderoso alegato por la vida concreta que hace más absurda una modernidad hecha de carencias. Esa fuerza del deseo pone en entredicho los límites del mundo definido como real. La zozobra de estar aquí demanda el habla del vivir ahora. Doble reclamo: de la capacidad de existencia y de la calidad de la diferencia. Ese camino se abre en la “antipoesía”: el de la contracorriente, el del sentido contrario a lo establecido. Escribir es renombrar. La “antipoesía” se ha hecho la poesía de todos los días/.../ En el escenario contemporáneo del habla manipuladora, que actúa por saturación y demanda pasividad, Parra traza con su anotación al margen el otro umbral, el de la palabra de la plaza pública, que reaparece como una cicatriz del habla mutua, vulnerable pero esencial. Parra es de los pocos poetas nuestros que al reescribir el proyecto modernizador lo ha devuelto anotado y revisado, contradicho y desmentido” (1993:9-10). Y Montes concluye

premonitoriamente hace ya veintiocho años: "...antipoesía, manera por cierto convencional de llamar a un fenómeno de renovación idiomática que a su vez corresponde a una nueva actitud poética, nacida de la aversión al mundo de cultura imperante. En última instancia no es antipoesía, sino justamente lo contrario: salvación de la poesía. Es uno de los modos posibles –sin duda muy eficaz– de darle vigencia en un mundo que ha superado el lirismo de intimidad y mera ternura. Paradójicamente, el prosaísmo es a veces la única forma de ser poético.

La poesía chilena y de toda la lengua puede estar tranquila: poetas como Nicanor Parra le han asegurado la vida por unos cuantos años. No es poco decir" (1970:19).

¿Las opiniones anteriores significan que Parra ha perdido su naturaleza transgresora y se ha incorporado al canon de lo convencional, al *establishment* de la institución literaria?... De ninguna manera, pues sólo puede ser situado (como lo he hecho en mi libro) en la tradición de ruptura (según la expresión de Octavio Paz), pero también allí en un lugar marginal y transgresor incluso de ella. "Está allí, también, parece estar, como parece estar en tantas partes de la literatura, de la textualidad, del discurso, del mundo. Pero ocupando un lugar que parece no corresponderle, un lugar incómodo y que incomoda, quebrantando las normas con su actitud" (1990:16); esto se debe, en parte, a que los antipoemas se escriben con los posibles textuales excluidos por las otras literaturas en vigencia, con los lenguajes, temas, tipos de discurso considerados no literarios, por tanto, marginales, extraños al mundo del arte y del pensamiento superior (1978). Mario Rodríguez, apoyando y explicando esta postura, agrega que "la escritura de Parra al mismo tiempo que se instala en la tradición de la ruptura, ironiza y desvaloriza esa tradición rupturista al poner en evidencia que sus verdaderas 'máquinas de asedio' (utilizo el término en el sentido definido por Foucault) de la institución literatura son, al mismo tiempo, eficaces instrumentos de levantamiento

de la fortaleza de otra dominación: la construida por la transgresión sin efecto. ("Hoy nos hacemos cruces preguntando/ para qué escribirían estas cosas")". Rodríguez agrega que "La ironización de los gestos iconoclastas, neutralizados por el estado imperante y carentes de sentido por el desvanecimiento de las leyes clásicas en la poesía moderna, aparta a la escritura anti-poética y, por tanto la singulariza, del continuum vanguardista. La antipoesía no es un acto rupturista más, sino la *parodia* de ese acto, tal vez, más exactamente, su desublimación: "la poesía pasa –la antipoesía también" (1996:21).

3. ¿Poesía y/o antipoesía de Parra?

La obra de Nicanor Parra ha sido leída en su conjunto como poesía o como antipoesía, sin deslindar las eventuales diferencias de cada denominación. Ello obliga a preguntarse si los términos antipoesía y antipoeta tienen algún sentido específico o sólo son denominaciones vacías, usadas sólo por motivos de identificación o de marketing. Y, si lo tuvieran, si son términos recíprocamente excluyentes o se refieren a grados o modalidades de una misma clase de discurso.

Antes de Parra, el mismo término u otros parecidos o equivalentes, han sido usados por escritores, filósofos, ensayistas o investigadores para caracterizar cierta clase de fenómenos artísticos discrepantes con el verosímil de la época o de la disciplina practicada. Algunos lo consideran un concepto de valor universal, es decir, una categoría artística permanente, otros una categoría histórica referida a momentos determinados de la evolución del arte o la literatura. Veamos algunos de ellos.

La partícula anti-, tomada de la lengua griega, ha sido empleada desde hace bastante tiempo, para formar títulos de obras destinadas a refutar a otras, como el Anti-Catón de Julio

Poesía Protesta
César o el Anti-Maquiavelo de Federico. Benedetto Croce usa el término antipoesía como sinónimo de fealdad, desvalorización, negatividad, posición bastante común, mientras que Radoslav Ivelic la considera manifestación de repudio a lo que el consenso de una época llama poesía, en forma parecida a José Miguel Ibáñez, para quien es literatura de protesta contra lo establecido. Marcel Raymond la considera el espíritu nuevo que pretende expresar la vida tal cual es, en forma análoga a Pierre de Boisdeffre que considera antipoeta a Henri Michaux (siendo que éste escribió en verdad *Apoèmes*; curioso, porque llama apoeta a Ponge que escribió *Proèmes*). Desnos fue otro poeta francés que empleó el término antipoème en *La place de l'étoile*. También se puede relacionar antipoesía con aliteratura que, según Claude Mauriac es una literatura de la negación que desemboca en el silencio de Rimbaud, la página en blanco de Mallarmé, el grito inarticulado de Artaud, las aliteraciones de Joyce, las palabras que significan lo mismo de Beckett.

Antecedentes
En esta perspectiva, los términos y conceptos considerados tienen relación con las distintas formas contemporáneas de arte surgidas a partir de los movimientos de vanguardia: el antiteatro, la antinovela, la antimemoria. En la literatura española, la palabra "anti poeta" aparece en el "Romance a unos poetas que lo censuran todo", del Siglo de Oro, según ha descubierto Marlene Gottlieb (1993:439-41). En la poesía hispanoamericana el primero en usar el término parece haber sido el poeta peruano Enrique Bustamante en su libro *Antipoemas* de 1926; también lo hizo Raúl González Tuñón en un poema, pero la referencia más significativa es la de Vicente Huidobro que habló de antipoeta y de antipoesía en varios momentos de *Altazor*. (Mayores detalles puede encontrar quien se interese en el tema en mi 1990:29-36).

Pero a pesar de estos antecedentes, la consagración de los términos antipoeta, antipoesía, antipoema, asociados a cierta

clase de escritura poética, se deben a Nicanor Parra: primero con la publicación de *Poemas y antipoemas* en 1954, luego con su actividad metapoética de divulgación y polémica en ponencias, entrevistas, conferencias y discursos y más tarde con los premios recibidos, las invitaciones para leerlos en prestigiosos centros de cultivo, estudio y difusión de la poesía del país y del extranjero, la gran cantidad de estudiosos de muy diverso nivel que le han dedicado comentarios, notas, artículos, crónicas, entrevistas, tesis de pregrado, de nivel intermedio y de doctorado, variadas menciones en historias y ensayos sobre la literatura contemporánea, capítulos de volúmenes y libros completos.

Polémica
Pero, esto no significa que exista una aceptación unánime de la antipoesía como una forma válida de escritura poética, pues todavía hay críticos y escritores que piensan que los poemas de Parra no son poesía: son simpáticos, cómicos, divertidos, dicen algunos, mientras que otros los encuentran inmorales, groseros, de mal gusto, pero coinciden en negarle su condición de literarios o, al menos, su calidad estética.

No obstante, desde un punto de vista semiótico discursivo, los antipoemas son literatura, tal como otras expresiones. El primero en reconocerlo expresamente fue Hugo Montes, en el primer libro sobre Parra, escrito en colaboración con Mario Rodríguez: "¿Poesía? ¿Antipoesía? Es cosa sin importancia. En alguna forma, todo recodo en la historia de la literatura es antiliterario. Por lo menos, es reacción contra una literatura que se imponía, que triunfaba y estaba de moda. Es lo que puede pasar, desde luego, a esta antipoesía. Llegará quizás un momento en que limar un poema celeste y hasta amanerado será tremenda revolución. No se volverá nunca a lo hecho, por cierto, pero se estará reaccionando contra una situación que en un instante se realizó del todo: fue inaugurada, establecida y periclitó. Será la poesía anti antipoética, como la actual antipoesía lo es: poesía de otro modo, inesperada y sorprendente."

Pero poesía siempre" (1970:14-5).

Otros críticos han coincidido con Montes. Federico Schopf afirma que "En los antipoemas empieza una nueva lectura de la condición humana. En este sentido son ellos también poemas, pertenecen al género literario, trasladan lo real histórico a la distancia de la imagen y proponen esta imagen a su plenificación existencial" (1971:25); Marlene Gottlieb, por su parte, escribe que "Parra también se inspira en la obra de estos iconoclastas y rebeldes contra la tradición poética: los poetas goliardos, Apollinaire, Breton, Prévert, Mayakovsky, el Neruda de "Hacia una poesía impura" y Eliot, para nombrar sólo los más sobresalientes. Así, a pesar del prefijo, la antipoesía pertenece a toda una tradición de poesía, a la poesía antiintelectual, burlesca, coloquial" (1977:37). Y José Miguel Ibáñez, de manera enfática, también reconoce la pertenencia de la antipoesía de Parra a la literatura: "El antipoema no es, por supuesto, otra cosa que un poema: debe eliminarse cualquier mitología al respecto" (1975:263).

Juicios y puntos de vista como los anteriores validan la obra de Nicanor Parra como arte, como literatura. Pero subsiste un problema, su especificidad: ¿qué clase de poesía es la antipoesía?... Sabemos que no es una poesía convencional o tradicional, porque se opone de diversos modos a ella, pero tampoco puede considerarse una poesía vanguardista, moderna o postmoderna, puesto que también las incluye en su proceso de satirización, de ruptura, de transgresión.

¿El antipoema es un texto regido por las mismas reglas de funcionamientos de los otros poemas, es un poema normal, o es un género distinto, nuevo, caracterizado por su situación anómala en el sistema artístico y en la institución literaria misma?... ¿Toda la escritura de Parra es antipoética o sólo lo es una parte?... ¿Lo antipoético es un factor semántico, estilístico, retórico, léxico?... ¿Existen antipoemas fuera de la obra de Nicanor Parra o es un tipo de escritura privativa?

La orientación de la respuesta ha sido dada hace tiempo por Cedomil Goic: en la obra de Parra debe distinguirse lo que tiene de antipoesía como posición propia y diferenciadamente parraciana y lo que tiene de momento típico de la poesía contemporánea donde originalmente se sitúa (1970:6); más adelante ha insistido que, aunque está ligada a un rasgo fundamental de la poesía contemporánea, la constante antipoética de Parra tiene rasgos específicos y diferenciales (1977:25).

La mayor parte de los estudiosos de Parra ha preferido enfatizar los elementos comunes de su antipoesía con la poesía de su tiempo y a veces con la de épocas anteriores, en busca de precursores, concordancias e influencias; de este modo se ha logrado realizar un amplio inventario de elementos de variada índole: el lenguaje coloquial, la oralidad, la narratividad, la parodia, el prosaísmo, la despersonalización del hablante, la ironía, el humor negro, los recursos de la publicidad, los graffiti, el *objet trouvé*, el collage, la referencia a lo cotidiano, el habla popular, etc. Pero estos elementos se pueden encontrar también en la obra de diversos escritores de diferentes períodos, estilos y nacionalidades, por lo cual la mera acumulación de características no puede determinar necesariamente un tipo diferente de texto, en este caso, el antipoema. Esta convicción ha obligado a buscar la especificidad de los antipoemas de Parra, con el fin de leerlo con mayor pertinencia, comprender mejor las razones de su éxito y aceptación entre lectores de muy variada condición y valorar con mayor precisión su aporte a la literatura contemporánea.

Por lo demás, esto coincide con la autopercepción de Parra, quien, hablando sobre la organización del libro *Poemas y antipoemas* con Leonidas Morales, estableció que: "En la primera parte hay poemas neorrománticos y postmodernistas, pero en la segunda vienen poemas expresionistas. Esto generalmente no se distingue, no sé por qué no lo hacen los estudiosos de esta clase de cosas [...]. Después ya no hay expresionis-

mo; son bichos diferentes" (Morales 1972:199; el subrayado es mío).

Algunos investigadores y críticos, como Hugo Montes o José Miguel Ibáñez, se han dado cuenta intuitivamente que los antipoemas son de naturaleza distinta a los demás poemas (bichos diferentes), mientras que otros han intentado caracterizarlos con más detalle; Goic, por ejemplo, señala que la (anti) poética de Parra rechaza el carácter de lengua especial de la poesía y hace de toda clase de discursos el discurso poético; define a la antipoesía por su reacción contra la alquimia del verbo y la retórica de la imagen propia de la vanguardia (imagen visionaria y creada, visión, etc.), pues el choque de elementos contradictorios se desenvuelve en el plano del discurso y del lenguaje y no de los tropos; cuando usa figuras tradicionales, les confiere un carácter cómico, absurdo, paradójico; su lenguaje se identifica con la lengua hablada de diversos niveles y grados de formalización, desde el lenguaje poético y el académico hasta el impropio vulgar, pero más que coloquial es una lengua marcada por los giros propios de los géneros orales y escritos de decir; no es la lengua de un sujeto determinado, sino una voz común, carente de determinantes individuales; saca el lenguaje ordinario de su situación práctica y lo ordena para contemplarlo en compañía de otras formas o modos de discurso, lo que provoca el efecto de lo sorprendente, lo obscuro o lo absurdo; más que niveles de lenguaje, usa varios géneros de decir (lección magistral, conferencia, informe científico, confesión, reportaje, aviso comercial, advertencia, etc.); estos *genera dicendi* no funcionan rectamente, sino de modo paradójico u oblicuo que altera su sentido ordinario; la antipoesía distorsiona la forma interior de géneros históricamente bien definidos, destruyendo su encanto y belleza mediante la presencia degradada de lo real, un temple agresivo y neurótico y un yo desrealizado, múltiple y contradictorio. En síntesis, la antipoesía es una modificación que ocurre en el sis-

tema idealmente configurado de la poesía contemporánea, que quiere aproximar la poesía a la vida, para lo cual establece una aproximación máxima del lenguaje poético a la lengua hablada (1992:110-1 y 120-35). Por último, Goic reconoce expresamente que antipoesía no es equivalente a poesía: "Debe distinguirse en el caso de Nicanor Parra, entre una poesía que ha hecho del discurso poético una lengua especial, que se mueve en grados de alejamiento variables de la lengua hablada, y la antipoesía" (1992:127).

Queda claro, entonces, que la antipoesía no puede reducirse a una poesía de la oralidad, la cotidianidad o el prosaísmo, elementos que forman parte de su textualidad, pero no la definen como tal; la antipoesía es un modo distinto de producción textual fundado en el conocimiento, manejo y transgresión de operaciones textuales singulares y específicas. Este tipo de texto es poesía en cuanto se integra al circuito textual definido por la institución literaria de Occidente, pero es su manifestación más radicalizada y rebelde, pues llega a los límites del discurso poético y amenaza con destruirlo: "Todo es poesía menos la poesía", dice un artefacto.

Vistas las cosas de esta manera, resulta evidente que para entender la escritura de Nicanor Parra es necesario considerar que en su conjunto no es sólo poesía o antipoesía, sino las dos cosas.

¿Esto significa que Parra ha escrito dos clases de textos, claramente distinguibles, como poemas y como antipoemas, como lo reconoce su libro clave de 1954 en su titulación, y como el mismo autor lo ha expresado en la conversación con Morales, y en otras conversaciones no registradas? En cierto sentido sí, y en cierto sentido, no.

Analizando la escritura de Parra en un determinado nivel de abstracción, yo llegué hace un tiempo a la conclusión que Parra ha cultivado tanto lo que se llama 'poesía' como un género nuevo concebido y realizado por él, llamado 'antipoe-

sía', lo que permite aceptar los términos complementarios de 'antipoema' y 'antipoeta'. Dentro de la 'poesía' Parra ha escrito poemas convencionales, de motivación folklórica y concretos, en el sentido de Gomringer y Pignatari, que bien podrían identificarse con los artefactos parrianos. Dentro de la 'antipoesía' he reconocido la existencia de antipoemas clásicos y de artefactos. El elemento unificador de los dos últimos tipos de texto es la consideración del antipoema como una particular clase de texto literario que opera a partir de dos factores: una instancia antipoetizante que, mediante tres operaciones de reescritura (homologación falsa, inversión y deformación satírica) actúa sobre una instancia antipoetizada constituida por un texto, un género, un estereotipo cognitivo, un referente concreto o histórico o un conjunto homogéneo o heterogéneo de ellos (Cf. 1990). En este sentido, es posible afirmar con seguridad que Parra ha escrito textos poéticos y antipoéticos, claramente distinguibles entre sí.

¿Pero... lo poético y lo antipoético necesariamente se dan en textos independientes, separados, o pueden coexistir en los mismos textos?

Creo que esta segunda opción también es válida, como lo he reconocido —aunque no desarrollado— en mi libro anterior: "En su constitución y en su realización textuales (= lectura), el antipoema, sin dejar de ser antipoema, es también el poema que incluye como posibilidad de lectura. Coloca así en crisis el principio de identidad de la lógica clásica" (1990:18).

Para explicar mejor, veamos un ejemplo: el antipoema "Padre nuestro" empieza de este modo: "Padre nuestro que estás en el cielo/ Lleno de toda clase de problemas/ Con el ceño fruncido/ Como si fueras un hombre vulgar y corriente/ No pienses más en nosotros"... Al iniciar su lectura, queda en evidencia que el texto de Parra, por el título y por el primer verso, va a constituir un texto sobre otro texto: la oración cristiana llamada de ese modo. Las expectativas que se abren al lector

son variadas: que sea una repetición de la oración, lo cual equivaldría a rezarla; o una explicación, una paráfrasis, para un lector con poca información; o una parodia, para un ateo o un creyente de otra fe; o una adaptación a una situación específica, como el Padre nuestro de un profesor, de un revolucionario, de un adolescente; etc. Pero, los versos siguientes anulan esta indeterminación semántica inicial y desarrollan un sentido irónico, irrespetuoso y escéptico del otro texto: se trata de un hombre que invierte los roles y se coloca él en el lugar de la divinidad. El antipoema que leemos es este último, pero al hacerlo no podemos sino recordar (leer) al mismo tiempo el otro texto, la oración. Por lo tanto, en el antipoema de Parra está incluido el otro texto; en este caso, la oración cristiana. Lo mismo sucede con "Aromos", al leerlo revitalizamos en nuestra mente el poema de Rafael de León, "Profecía", que le sirve de base, de instancia antipoetizada; al leer uno, también necesitamos leer el otro para poder construir un sentido coherente al antipoema (es decir, a la instancia antipoetizante). Leemos un poema que encierra a otro, que es dos por lo menos, o más, como en el "Viaje por el infierno" o "Advertencias" o "Cambios de nombre", por ejemplo.

El profesor Mario Rodríguez ha realizado interesantes observaciones sobre este aspecto de la obra de Parra (1996:7-15); señala que en la antipoesía circulan la ironía, el ánimo desmitificador, la risa ambivalente, las voces populares, el descreimiento, el escepticismo, el cinismo (la voz del bufón en el lenguaje de Octavio Paz) junto con voces profundamente líricas, melancólicas, nostálgicas (la voz del príncipe) y que esta dualidad puede entenderse como la coexistencia de textos antipoéticos con poemas que corresponden a una tradición lírica prestigiosa, dentro de una concepción desacralizadora de la poesía; agrega que mi apreciación pareciera ser correcta para la interpretación de obras como *Versos de Salón*, *La cueca larga*, *Artefactos*, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, *Poe-*

sía Política, pero no funcionaría convincentemente en *Poemas* y *Antipoemas* ni en *Hojas de Parra*. En otras palabras, no se trataría de la existencia de dos líneas distintas, sino de una ambivalencia profunda en la que se confunden ambas actitudes de escritura.

En efecto, hay composiciones dialógicas en que se cruzan las voces del príncipe y del bufón (como "Los profesores", por ejemplo) en que nunca se sabe quién domina a quién, puesto que uno es la réplica del otro, y otras en que la ambivalencia es mayor, porque el príncipe puede disfrazarse de payaso y a la inversa; la figura shakesperiana de Hamlet como simbiosis del príncipe y del clown es la más apropiada para representar este aspecto de la escritura de Parra. Rodríguez concluye que "La complejidad de la antipoesía nace, en buena medida, de este dialogismo entre lo carnavalesco y lo serio, la risa y el llanto, la ironía y la gravedad, la risa del payaso y la melancolía del príncipe, con el agregado, como ya dijimos, que ambas actitudes son intercambiables y muchas veces terminamos por no saber a quien atribuir las bufonadas y a quien la desdicha, ya que se trata de una relación íntima y ambigua que nos lleva a preguntarnos ¿quién es en realidad el príncipe y quién el bufón?" (1996:14). Creo que el planteamiento de Rodríguez complementa mi proposición anterior, la precisa y la desarrolla con elocuencia, ya que, en efecto, en la obra de Parra los elementos y los textos antipoéticos se distinguen y se confunden, además de alternar y oponerse también entre sí.

Para concluir: los variados textos poéticos y antipoéticos que constituyen la escritura de Nicanor Parra poseen un carácter común: la tendencia a diferenciarse lo más posible de la poesía convencional (tradicional, moderna, vanguardista y contemporánea); ello explica por qué tanto los textos poéticos (convencionales, folklóricos, etc.) como los estrictamente antipoéticos (los que realizan un particular modelo de texto: antipoemas clásicos y artefactos), poseen una impronta común, que

el lector distingue y llama antipoesía y que corresponde a uno de los aspectos de la especificidad de la escritura de Parra. El otro, que constituye un grado de mayor diferencia y ruptura con la poesía canonizada, es un tipo particular de texto poético, que es el antipoema.

Por ello, la diferencia entre poemas y antipoemas es estructural desde el punto de vista de la especificidad de cada tipo de texto, al mismo tiempo que de grado —solamente en cuanto a su naturaleza común de literatura—, puesto que el antipoema es un subtipo del tipo texto literario (Carrasco 1990:23-98).

Esto permite, por lo tanto, plantear hipótesis explicativas de los antipoemas de Parra en particular, como lo hice en mi libro de 1990, o de la totalidad de su escritura, que es el objetivo de este libro. La hipótesis que ha permitido darle organicidad es la siguiente: los factores comunes más significativos de los poemas y los antipoemas de Nicanor Parra son la exacerbada conciencia y la denuncia de la crisis de la cultura, el hombre, el lenguaje y la literatura de la sociedad contemporánea y la expresión de esta situación por medio de una escritura transgresora de los modelos, estereotipos y valores de los sectores dominantes de ella. En este sentido, la escritura de Parra es una exploración crítica de los puntos estratégicos o neurálgicos donde esta crisis se manifiesta o se oculta. Ellos dejan en evidencia que la normalidad y la estabilidad de la existencia y de los valores del hombre moderno sólo son aparentes, porque ocultan los traumas, conflictos, neurosis y temores de una sociedad represiva, deshumanizadora y autodestructiva. Por ello, la obra de Parra está escrita contra el discurso del *stablishment*, a través de sus principales manifestaciones (la literatura, la religión, la política, la ciencia, la filosofía), para deslegitimizarlo, descontruirlo, desmitificarlo. En esta perspectiva, es una empresa ético-social la que emprende la antipoesía de Parra.

*Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.*

*Suban, si les parece
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.*

(“La montaña rusa”, *Versos de Salón*)

4. Pensamiento poético de Parra: una charla en Temuco

Nicanor Parra presenta, como los grandes poetas del siglo XX, un alto grado de conciencia sobre su escritura poética, que relaciona con filosofías, hechos y personas que ha conocido. Por ello, me parece apropiado iniciar este capítulo sobre su poesía con una conferencia inédita. Esta fue dictada en noviembre de 1982 en el Liceo A-23 (ex-Liceo de Niñas) de Temuco, donde fuera directora Gabriela Mistral durante 1920. Parra fue a Temuco a participar en un Encuentro Nacional de Escritores, donde se constituyó en la figura central, y fue al Liceo a un encuentro con sus alumnas y docentes. Le agradezco a mi amiga María Elena Martínez, profesora de Castellano del Liceo, en ese entonces, la feliz idea de grabar la conferencia y a Carlos Zúñiga, ex-alumno de Pedagogía en Castellano de la Universidad Austral, la transcripción de la misma. Conocer este documento permite no sólo conocer el pensamiento de Nicanor Parra, sino también su lenguaje.

Conversaba con la directora hace algunos momentos sobre un tema obligado en esta casa, el tema de la Mistral. Me decía ella, yo no lo sabía específicamente, que Gabriela había trabajado en este Liceo, y debo confesar que me siento bastante apabullado con esta idea. Me hubiera gustado, mejor, que nadie hubiera estado aquí antes, para que no se puedan establecer comparaciones, y eso me habría favorecido a mí, evidentemente.

¿Qué hacer aquí, en la casa de Gabriela? Bueno, tal vez recordar algunos hechos anecdóticos, por lo menos, que tengan que ver algo con ella.

Yo la conocí a Gabriela. La conocí en Chillán hace un buen número de años. La penúltima vez que la vi, volvía al país. Yo en ese tiempo era profesor de Matemáticas y Física del Liceo de Chillán. Tenía 20 o 21 años y me atreví a escribir un poema que dediqué a ella, y lo leí en el Teatro Municipal de la época. Ella reaccionó muy gentilmente, muy, muy gentilmente.

Después la vi un par de veces. Pero en rigor no puedo contarles lo que ocurrió efectivamente en esa relación, porque aparecería esto como un autobombo. Lo único que puedo decirles es que ella fue sumamente gentil con la poesía que yo escribía en esos días. Es una lástima que —entre otras razones— ella se haya muerto tan joven, porque habría podido ver que las predicciones de ella en algún grado se cumplen. Desde luego yo no he dejado la poesía, no he traicionado a la poesía, y en cierta forma me he atrevido a continuarla. Porque no es efectivo que la antipoesía sea exclusivamente el resultado, una simple síntesis, de la alegría huidobriana y el dolor metafísico nerudiano. No, yo estudié con lupa, miré muy a fondo los poemas de Gabriela.

Si tuviera en este momento aquí la Obra gruesa, que son prácticamente los poemas completos míos hasta cierto momento, podría, por ejemplo, leer el primer o segundo poema de ese

libro (no sé si ustedes alguna vez han pasado por ese poema), estoy pensando en "Defensa del árbol", que es un poema mistraliano. Desde luego está escrito en versos de 9 sílabas. A ver si recuerdo algunas líneas: "Por qué te entregas a esa piedra/ Niño de ojos almendrados". En ese planteamiento ya se ve a Mistral: es alguien —un adulto— que le está hablando a un niño; la Mistral siempre hizo eso en su poesía oficial: "Por qué te entregas a esa piedra/ Como a un puñal envenenado" dice más adelante.

Hay relaciones bien claras de la poesía mistraliana con la antipoesía. Ahora, cómo se ha hecho, de dónde salió esa palabra, la palabra antipoesía.

Yo estaba en ese tiempo en la Universidad de Oxford, en Inglaterra, en el año 1950-51, escribiendo, puliendo libros: un mamotreto. Un buen día pasé frente a una librería; me llamó mucho la atención un libro que se exponía en ese tiempo, que estaba en la vitrina. El libro se llamaba *Apoemas*; autor, un poeta francés, creo que Henri Michaux. Me llamó mucho la atención a mí esta palabra, "apoemas". Pero, simultáneamente, me pareció —a pesar del acierto— una palabra que estaba a medio camino. Me dije: "¿Por qué no le pondría directamente 'antipoemas' en vez de 'apoemas'?". Me pareció la palabra antipoema más fuerte, más expresiva, que la palabra apoema. Y, a continuación, di un segundo paso: me pareció que la palabra antipoema, sola, contaba nada más que la mitad de la historia, porque ¿dónde quedaban los poemas? Y entonces me pareció que el libro que yo estaba trabajando en ese tiempo debía titularse "Poemas y antipoemas", o sea, en el libro debían aparecer dos objetos diferentes pero complementarios: los poemas tradicionales y, en seguida, este otro producto, estrámbotico, más o menos destartado, que se llama el antipoema.

Fíjense ustedes que yo relacionaba, además, este dúo. Como profesor de Física yo estaba acostumbrado a trabajar

con átomos, entonces pensaba en términos de protones y electrones, en términos de cargas positivas y negativas. A estas alturas ustedes tienen que darse cuenta que en estos momentos estamos tocando algo sumamente importante. Yo lo hice esto en forma un poco intuitiva, pero a continuación he tenido que ver que lo que estaba ocurriendo en este planteamiento era algo más o menos sustancial. Pienso en estos momentos en ese principio marxista fundamental: cómo funciona la naturaleza, cómo funciona la historia y cómo funciona el espíritu humano; mediante un proceso llamado "proceso dialéctico" que consiste más o menos en lo siguiente: se hace un planteamiento, este planteamiento origina automáticamente el antiplanteamiento o contraplanteamiento, y lo que hay que hacer a continuación, entonces, es la síntesis. Se habla de tesis, antítesis, y síntesis. Así opera la naturaleza en todos sus cambios, así opera el espíritu humano, y así opera la historia nada menos.

Fíjense ustedes que ese juego, inocente entonces, del título del libro, de ese libro "Poemas y antipoemas", en buenas cuentas, no resultó tan inocente.

Ahora, siguiendo en esa misma dirección, después de un buen número de años, yo he visto reforzado este planteamiento no tan sólo por la filosofía hegeliana y marxista, sino que también por una filosofía oriental a la que yo soy muy sensible en la actualidad: estoy refiriéndome al taoísmo.

En realidad, "Poemas y antipoemas" no es otra cosa que Ying y Yang, el principio masculino y el femenino, la luz y la sombra, el frío y el calor. Precisamente en el taoísmo se dice que inicialmente no había opuestos, no había contradicción. Tal vez ustedes estén pensando en el Paraíso terrenal cristiano, allí no había contradicción, en el Paraíso no había conflicto, no había problema. En el taoísmo esa situación se describe como el Tao; inicialmente estábamos en el Tao.

Cuando nació Lao-Tsé, era una guagua de 80 años. Ha-

bía permanecido durante 80 años en el vientre materno; algunos comentaristas dicen que no era tan viejo al nacer, que solamente tenía 75.

Una vez le preguntaron a Lao-Tsé qué era eso del Tao. El dijo: "No lo sé, pero sospecho que el Tao es anterior a la naturaleza". "Entonces, Dios" —le respondieron. "No —les dice—, es anterior a Dios". Yo quisiera que ustedes procesaran esta última respuesta, que me parece a mí uno de los pensamientos más extraordinarios que jamás se han enunciado. Imagínense ustedes, hablar de algo que es anterior a Dios. Es para que los pelos se pongan de punta, creo yo.

Bueno, ustedes ven: relaciones, entonces, entre la antipoesía y otras cosas. La antipoesía tiene que ver con el marxismo, con la filosofía hegeliana, tiene que ver, también, con los sofistas griegos. Recuerdo, por ejemplo, la primera frase de Protágoras en la Antilogae (no sé cómo se pronunciará eso en griego), dice más o menos lo siguiente: "Nunca se da un solo logos, de inmediato surge el antilogos u otro logos que se presenta frente a él". Ustedes dirán: tesis, y antítesis, planteamiento y antiplanteamiento, acción y reacción (si quieren ustedes usar el lenguaje newtoniano), y no hay ninguna posibilidad de juntar estos dos opuestos.

Yo les debo declarar a ustedes que nunca —a pesar de las relaciones aparentes de la antipoesía con el marxismo—, yo nunca fui un marxista militante; simpatizante con el aspecto social y con la idea central de resolver los problemas, las injusticias sociales, evidentemente que sí. Pero la filosofía última, la metafísica marxista, no me impresionó nunca demasiado profundamente y no entendí realmente qué era eso de tesis, antítesis y síntesis; y me sentí siempre mucho más cerca del planteamiento de los sofistas griegos, me sentí más cerca de Protágoras que de Hegel y que de Marx.

Desde un punto de vista práctico, nosotros vivimos en el valle de los opuestos, que ordinariamente se conoce con el nom-

bre del "valle de lágrimas". En el valle de los opuestos lo único que podemos hacer es apegarnos, asumir esta situación. Estamos aquí para gozar pero también para sufrir, y cada goce se paga con un sufrimiento y no hay manera de producir la síntesis. La única manera de resolver el problema, el único método posible, es el método taoísta, que consiste en decir lo siguiente: "Sí, estamos en el valle de los opuestos, pero podemos retroceder, podemos volver al vientre materno donde éramos felices. Podemos volver a la primera infancia, donde no había ni bien ni mal". En la naturaleza no hay bien ni mal: los pájaros, los animales, las plantas, son ajenos a esta contradicción.

Por aquí es donde hay que buscar los orígenes de la antipoesía, creo yo. A pesar que estos orígenes son orígenes más o menos nebulosos, yo me manejaré siempre a base de intuiciones, y sobre todo a base de ingenio, de ingenio de huaso chillanejo. Yo nací muy cerca de Chillán y me crié en Chillán. Estuve también en Lautaro; me inicié en Lautaro como estudiante. El primer año de Humanidades, como se llamaba en ese tiempo, lo hice en Lautaro.

Ahora, evidentemente que con estas postulaciones se puede intentar una obra; pero no necesariamente por el hecho de que se parta de una filosofía X, se puede asegurar que se va a llegar a un resultado legítimo, o más o menos legítimo. Con esto quiero decir que yo no soy un ingenuo que crea que por las ideas que acabo de exponer, que son las ideas matrices de la antipoesía, se pueda explicar efectivamente la antipoesía. La antipoesía —o sea la poesía, en último término—, es simplemente un misterio, un enigma como cualquier otro. Y lo único que podemos hacer es decir: "Bueno, aquí parece que ocurre algo".

En último término, las teorías no aclaran el enigma de la creación artística, creo yo. Y en esto, y para decir esto, me baso de nuevo en Lao-Tsé. Lao-Tsé dice: "La inteligencia res-

bala sobre la cosas, no puede llegar a la médula de las cosas". Para llegar a la médula de las cosas, al monje taoísta le basta una mirada, no es necesario pensar. Y si el monje taoísta toma una flecha y quiere disparar y hacer fama, lo que tiene que hacer es cerrar los ojos: mirar, cerrar los ojos y disparar. La inteligencia, en vez de aclarar los problemas, no diré que los oscurece, pero nos da una solución insatisfactoria.

Quizás a estas alturas valdría la pena ilustrar estas afirmaciones que acabo de hacer, pero pienso que estoy —de todas maneras, a pesar de la última afirmación— en un plano demasiado teórico. Yo debería estar en condiciones de justificar la poesía frente a ustedes: qué se persigue realmente con la poesía, por qué escribe poesía la gente, por qué hay poetas y para qué sirven los poetas. Creo que tengo la respuesta.

Hay un problema anterior, me parece a mí, al problema de la expresión poética. Ese problema es el siguiente: es el problema de la pérdida de la identidad. De nuevo taoísmo: por el solo hecho de vivir en el valle de los opuestos, donde hay bien y mal, donde hay alegría y dolor, nosotros estamos prácticamente viviendo en un infierno. Necesitamos recuperar la identidad, necesitamos volver a la época en que no sufríamos. Para eso se hace la poesía. La poesía, en último término, no es otra cosa que un intento de recuperación de la identidad perdida, por el hecho de haber sido expulsados del Paraíso terrenal.

Recuerden ustedes lo que decía, por ejemplo, Baudelaire al respecto (Baudelaire, la máxima autoridad filosófica en materia de teoría modernista). El decía que la identidad perdida se recuperaba a través de la música de las palabras, a través de la alquimia verbal. No sé si ustedes en su clase de Francés —tal vez no haya clase de Francés en la actualidad—, han estudiado, por ejemplo, algunos poemas de Paul Verlaine. Recuerdo en este momento algunas líneas de ese poema tan repetido en otra época, ese poema decía algo así como: "Les

sanglots/ Des violons/ De L'automne/ Blessent mon coeur/ D'une langueur/ Monotone". No se puede negar que mientras oímos esto nos sentimos encantados, nos sentimos fascinados; es decir, recuperamos nuestra identidad, desaparece el dolor.

Ésa es la finalidad última de la poesía, y esto no es un invento mío, de ninguna manera. Recuerden ustedes que San Juan de la Cruz sostenía que para llegar al estado de matrimonio en Cristo, había que hacer un recorrido: purgatio, illuminatio, unitio. Ése era el recorrido que había que hacer: primero, purgar la falta; después viene la iluminación y, finalmente, la unión, que él llamaba la "unión en Cristo". Y la "unión en Cristo" evidentemente que es la recuperación de la identidad. ¿Y qué recomendaba él para recuperar esta identidad perdida, cómo iba a procederse para pasar de un peldaño a otro? Son tres peldaños, los repito: purgatio, illuminatio, unitio. ¿Cómo se procedía en la práctica para subir esta escalerita que nos va a llevar al cielo? Bueno, a través de la lectura del "Cántico espiritual", a través de la lectura de un poema.

Ahora, ¿será definitivamente legítima esta aseveración de que la identidad perdida se recupera a través del arte? En la práctica ocurre así. El triunfo, por ejemplo, de los Beatles, o el triunfo o las canciones de Violeta Parra. Mientras la Violeta está charrangueando su guitarra, ¿qué sentimos?: sentimos que hemos vuelto, que hemos recuperado nuestra identidad. Pero, ¿qué ocurre cuando termina la canción? Descendemos de nuevo al "valle de los opuestos". Habría que estar entonces, todo el tiempo ingiriendo la droga artística, si es que queremos eliminar el dolor.

La respuesta, entonces, para algunos filósofos resulta insatisfactoria. La identidad se recupera, definitivamente, no sólo durante el tiempo que dura la lectura del poema (aquí estoy repitiendo las palabras de Marx), la identidad se recupera a través de la acción revolucionaria. Es la sociedad la que está mal, no el individuo, y hay que modificar; el individuo

está mal, evidentemente, pero debido a que la sociedad está enferma, y lo que hay que hacer es modificar la sociedad con el objeto de recuperar la alegría de vivir.

Yo quisiera aprovechar los momentos que van quedando de esta reunión en algo bien útil: leer los poemas, tal vez leer unos dos o tres textos; pero yo quisiera decirles en lo que estoy en la actualidad, lo que estoy haciendo en estos momentos.

Después de pasar por el taoísmo, que es el arte de la autorregulación del espíritu, he desembocado en forma bastante natural en lo que podría llamarse el arte de la regulación de la naturaleza. Una vez que el sujeto se tranquiliza un poco, no puede dejar de reconocer lo siguiente: el tipo mira a la naturaleza y la ve desordenada, la ve desarticulada, la ve destruida. Claro, en el sur de Chile no se percibe mucho eso todavía, pero me han dicho que el río de Valdivia está prácticamente fuera de combate, el río Calle-Calle. Para qué hablar del Mapocho. Cuando llegaron los españoles a Chile, creo que se sacaban truchas y salmones.

La naturaleza está sucia, la naturaleza ha sido violada y se corre el riesgo que desaparezca, que la naturaleza muera. Ése es el problema básico, entonces —me parece a mí— de esta época: el problema de la naturaleza.

Se descubrió lo siguiente en el siglo XX; que la naturaleza es finita, que el mar tiene fondo. En el siglo XIX los poetas hablaban del mar sin fondo. Esa expresión ustedes la tienen que haber encontrado en alguna parte todavía. No le crean a los poetas que hablan del mar sin fondo; el mar tiene fondo y, en la actualidad, está transformado en un basural.

Este principio básico del siglo XX, descubierto en el siglo XX, que podemos llamar el "principio de la finitud de la naturaleza", yo diría que es el centro de gravedad de nuestras preocupaciones. Y si queremos nosotros recuperar nuestro equilibrio, el problema del equilibrio individual pasa a la historia. Porque ¿qué ganamos nosotros con estar equilibrados si la

naturaleza está desequilibrada, si la naturaleza está en peligro de desaparecer?

Aquí traigo este librito. Este librito tiene que ver precisamente con el problema que estoy tocando en este momento, con el problema de la destrucción de la naturaleza. Este librito se llama Global 2000, tiene mil páginas. Se llama también el "Informe Carter" en homenaje al ex presidente de los Estados Unidos. El señor Carter pidió a sus asesores ambientalistas —a los ecólogos, a los expertos en esta materia de los Estados Unidos— un informe sobre la situación concreta, no tan sólo de los Estados Unidos sino del mundo entero, en tres materias fundamentales: 1. Explosión demográfica: se sabe que uno de los grandes males que enfrentamos en la actualidad es el exceso de gente en el planeta: el planeta es finito y no puede vivir demasiada gente. Tan sencillo como eso: explosión demográfica. 2. Agotamiento de recursos naturales, un tema que está muy relacionado con el anterior; y el tercero también: degradación del medio ambiente. Estos son los tres temas que se estudian en este libro, y queda establecido que si no se toman medidas drásticas e inmediatas a nivel planetario, no hay ninguna seguridad que la especie humana sobreviva. Bueno, tal vez sobrevivirá, pero vamos a ver en qué condiciones en el año 2000.

Yo quisiera dedicar, como les decía hace algunos momentos, los minutos que nos quedan a conversar sobre este tema, el tema de la supervivencia del hombre sobre la tierra.

Ustedes dirán lo siguiente: "Pero, ¿por qué vamos a hablar sobre esto, cuando nosotros hemos venido a escuchar aquí a un poeta?". Por una razón muy sencilla: ¿de qué puede hablar un poeta, o de qué debe hablar un poeta, si no es de los problemas de la tribu? Y ¿cuál es el primer problema de la tribu en este momento? El problema de la supervivencia. De manera que nosotros tenemos necesariamente que aterrizar.

En relación con lo que no sea filosofía ecológica, acción ecológica, es "onda retro". Hay dos ondas no más en la actualidad: "onda retro" y "eco onda".

Yo soy un convencido que todos nuestros actos, en estos momentos, de aquí al año 2000, deben estar definidos, deben estar determinados por el pensamiento ecológico. No podemos dar un paso sin pensar en qué significa ecológicamente ese paso. Por ejemplo, se habla de construir un aeródromo nuevo —supónganse ustedes— para que puedan aterrizar aviones muy pesados. Siempre se dice: esto va a costar tanto y va a producir tales beneficios, desde un punto de vista económico. Bueno, ¿y dónde están las consideraciones ecológicas? Cuando se empezó a construir la carretera, por ejemplo, que atraviesa la selva amazónica ¿se hizo alguna consideración ecológica? No. Resultado: están desapareciendo a velocidades fantásticas los pocos seres vivientes que van quedando en el planeta.

A mí me gustaría concretar la crítica que estoy formulando mediante la lectura. Leeremos, entonces, el "Prólogo" de este libro donde aparecen las conclusiones generales sobre la situación en que se encuentra en la actualidad el planeta y en las situaciones que se va a encontrar dentro de pocos años, si es que no se toman medidas drásticas e inmediatas.

Esto se llama "Principales resultados y conclusiones"; son cuatro páginas y media: "Si las tendencias actuales persisten, en el año 2000, el mundo estará más sobrepoblado, más contaminado. Será ecológicamente menos estable y resultará más vulnerable a las perturbaciones que el planeta en que hoy vivimos.

Las grandes tensiones referentes a la población, recursos y ambiente, se perfilan claramente en el futuro. Pese a que la producción material será mayor, la población del mundo será más pobre, en muchos aspectos, que hoy.

En cuanto al hombre y la satisfacción de otras necesida-

des vitales, la perspectiva no será mejor que la actual para cientos de millones de personas desesperadamente pobres. Para muchas de ellas empeorará si no surgen adelantos revolucionarios en la tecnología. La vida, para la mayoría de los pobladores de la tierra, será más precaria en el año 2000 que ahora, a menos que los países del mundo actúen con decisión para modificar las tendencias actuales".

En esencia, éste es el cuadro que se desprende de las previsiones del gobierno de los Estados Unidos acerca de los cambios probables en cuanto a la población, los recursos y el ambiente del mundo para fin de siglo, según se presenta en el estudio "El mundo en el año 2000".

No se trata de una profecía, sólo se describen las situaciones que probablemente se presentarán si no se introducen cambios en las políticas públicas, en las instituciones o en el ritmo de los adelantos tecnológicos y si no se desatan guerras u otras catástrofes importantes. Sin embargo, un conocimiento más profundo de la índole de las tendencias actuales puede propiciar cambios capaces de modificar dichas tendencias y los resultados previstos.

Pienso que nos podemos aburrir un poco leyendo lo demás, porque prácticamente en este primer párrafo está la esencia de lo que contiene el capítulo correspondiente. De manera que a mí me gustaría, a estas alturas, empezar a conversar un poco con ustedes. Si ustedes tienen algunas dudas acerca de la catástrofe ecológica o acerca de las afirmaciones que yo hice en la primera parte de mi charla. Me gustaría que las viéramos, a ver si podemos hacer algo al respecto.

Pregunta: Me gustaría saber qué lo motivó a usted a hacer ese cambio de la poesía a la antipoesía, a qué se debe ese cambio.

N.P: La pregunta me parece interesantísima. Me pregunta la señorita qué me motivó a cambiar de la poesía, a

pasar de la poesía a la antipoesía. Fíjense ustedes que por allá por el año 38, cuando yo empecé a trabajar en la poesía, en la literatura, los poetas más leídos en Chile, naturalmente, eran Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Angel Cruchaga Santa María, etc., etc. Yo leía a estos poetas y algo me ocurría; me interesaba la lectura pero me parecía, al mismo tiempo, que algo fallaba. Me parecía que estas soluciones eran incompletas.

Por ejemplo, un poema de Neruda: "Qué pura eres de Sol/ O de noche caída/ Qué triunfal desmedida tu órbita de blanco". Yo decía: "De qué está hablando Neruda; por qué no hablará —me preguntaba yo, que era un muchacho, un niño de veinte años— de los problemas que tenemos a diario". Entonces me pareció que había un gran vacío, una gran grieta, entre la literatura y la vida real. Yo dije: "Esto no puede ser, los poetas nos están haciendo huevo de pato". Tendrá que existir una manera —pensaba yo— de llevar la vida tal cual a la poesía. Ése es el punto de vista inicial. Y en realidad todavía yo estoy en ese esfuerzo. Hace poco escribí, por ejemplo, el siguiente texto (tratando de no volar; los poetas trataban antes de encumbrarse lo más alto posible, la idea mía no es de volar sino que de mantenerme en contacto con la tierra):

"El que lava los platos

Tiene que ser una persona culta

De lo contrario quedan peor que antes".

La antipoesía no tiene ningún inconveniente en entrar a la cocina. La poesía nunca entró a la cocina; rara vez. Habló de la cocina, pero de los productos ya cocinados. Estoy pensando, por ejemplo, en el poema de Pablo de Rokha "Epopeya de las comidas". Pero a él no le preocupaba lo que ocurría antes ni después de preparado el asado; a mí me interesa lo que ocurre también antes y después. Me interesa especialmente esa persona que está preparando el asado y que después tiene que lavar los platos: "El que lava los platos/ Tiene que

ser una persona culta/ De lo contrario quedan peor que antes”.

Tal vez con el objeto de ilustrar mejor esta afirmación que acabo de hacer, que la antipoesía está operando a ras de tierra, vuela, pero a un milímetro de la tierra, podría tal vez ver algunos textos. Este primer poema que hay aquí, en un libro que no está publicado, lo primero que se dice, el primer verso, es el siguiente: “Yo democraticé la poesía”. La palabra “democracia”, fíjense ustedes, que aparece en primerísimo lugar aquí, y no me arrepiento de ponerla, y no tengo miedo:

“Yo democraticé la poesía

Yo la salvé de una muerte segura

Yo digo yo

Firmado doctor Yo

Primera condición:

Expresarse en la lengua de la tribu

Yo digo yo,

firmado doctor Yo

Nada de chistecitos personales

El idilio no daba para más

Hubo que suprimir de raíz la metáfora

Ahora todos escribimos en prosa

Yo digo yo

Firmado

Doctor Yo”.

“El mundo al revés”:

“Por sincero casi me jodo,

por optimista me embromé,

por compasivo, por humilde

recibo mi buen puntapié;

eso pasa por pelotudo,

por andar predicando el bien.

Menos mal que todo ha cambiado

*ahora que robo a granel,
medallas de oro y de plata
ahora que como por cien,
todos me respetan ahora
que no pido ni doy cuartel
Soy el regalón de la Chimba
ahora que perdí la fe
espero que me canonicen
de un momento a otro. Amén”.*

*“Debajo de mi cama
tengo enterrada a mi esposa legítima.
La maté en un rapto de ira
hace una porrada de años.
A medianoche despierto sobresaltado
—Tengo frío, señora,
por qué no sube a calentarme los huesos—
Ella jamás se hace rogar;
por el contrario, sube motu prop(r)io
cuando yo no la llamo puntualmente
y se abalanza sobre mi cadáver
y me despierta a abrazos y besos
y parecemos un trigal en llamas”.*

Este poemita se llama “Cuentos y poemas del Tío”.

“Once upon a time

Un cisne de Bengala

Se prendó de una simple rata de alcantarilla

To make a short story long

El cisne resultó ser un esposo perfecto

Therefore la rata acelerada

Le puso los cuernos a diestra y siniestra

Hasta que el pobre cisne

se volvió loco

*de vergüenza, de rabia, de dolor
y presentó demanda de divorcio”.*

*“No se sigan rompiendo la cabeza
las poesías no las lee nadie
da lo mismo que sean buenas o malas”.*

*“Hay que pavimentar la cordillera
pero no con cemento no con sangre
como supuse en 1970*

*hay que pavimentarla con violetas
hay que plantar violetas
hay que cubrirlo todo con violetas
humildad
igualdad
fraternidad*

hay que llenar el mundo de violetas”

(Por supuesto que esas son Violetitas Parras).

*“Quédate con tu Borges
El te ofrece el recuerdo de una rosa amarilla
Vista al anochecer
Años antes que tú nacieras
¡Interesante, puchas que interesante!
En cambio yo no te prometo nada
Ni dinero, ni sexo, ni poesía
Un yogurth es lo más que podría ofrecerte”.*

Tal vez este poema sea ilustrativo para decir algo acerca de cómo se construye un antipoema. Ustedes ven que empieza muy solemne el poema, empieza simplemente repitiendo y traduciendo unas líneas de un poema de Borges. Esas líneas me encantaron, las aprendí de memoria. El escribió este poema en inglés; en inglés creo que dice así: “I offer you the me-

mory of a yellow rose seen at sunset, years before you were born”.

Claro: “Quédate con tu Borges/(empieza el poema) Él te ofrece el recuerdo de una rosa amarilla/ Vista al anochecer/ Años antes que tú nacieras”. Eso es poesía pura y del más alto coturno, evidentemente. Pero fíjense en lo que viene inmediatamente a continuación: “Interesante, puchas que interesante!// En cambio yo no te prometo nada/ Ni dinero, ni sexo, ni poesía/ Un yogurth es lo más que podría ofrecerte”. La primera parte, evidentemente, es poesía y la segunda parte es anti-poesía. Pero yo diría que también la segunda parte es vida: la primera parte es vida, pero la segunda parte también lo es.

5. La crisis del lenguaje y la literatura

La escritura poética y antipoética de Parra constituye una de las manifestaciones más expresivas de la crisis generalizada que percibe y que denuncia, es decir, no sólo se refiere a ella sino que también intenta representarla mediante una expresión en crisis. Para encontrar un lenguaje representativo de ésta, Parra quiso romper con las reglas habituales y normales usadas para escribir poemas, ensayó usos divergentes de los géneros convencionales, experimentó con textos populares y folklóricos, con variadas formas de composición y lenguaje, etc., hasta encontrar la antipoesía, que llega a ser el auténtico código de la crisis de la sociedad moderna. Y, por ello mismo, representa la crítica más transgresora de las estructuras, comportamientos y sistemas de valores que conforman esta sociedad.

El espacio de la literatura es explorado por Parra mediante la práctica de distintas modalidades textuales, motivado por una incesante reflexión metapoética: poemas convencionales, textos de motivación folklórica y popular, antipoemas, artefactos, trabajos prácticos...

Los poemas convencionales son textos regidos por las reglas de estructuración y funcionamiento habituales, es decir, que responden al verosímil artístico oficial de la sociedad que todo lector oculto reconoce y valora como poesía en sentido recto. Nicanor Parra inició su carrera literaria como poeta con su *Cancionero sin nombre* de 1937, siéndolo formalmente hasta 1954, en que publicó *Poemas y antipoemas*, distinguiendo con precisión el momento y el modo de su ruptura con la lírica convencional. En ese volumen hay diversos textos, considerados escritura de la semejanza por Schopf (1970) y que responden a la orientación de una "poesía de la claridad" propugnada por Parra y otros poetas jóvenes apadrinados por Tomás Lago. En oposición a una poesía intelectual, a veces un simple juego técnico diabólico, en palabras de Lago, se busca un arte que sea expresión reveladora de la vida, una poesía del mundo terrestre y habitado que recupere los valores del metro y de la rima, que recoja los aportes de la tradición precedente; una poesía normal, en buenas cuentas. El mismo Lago reconoce la presencia de esta clase de poesía en los versos de Nicanor Parra: "Es de nuevo un movimiento de defensa, como el de hace veinte años. En el claro de un realismo neorromántico se cuentan cosas, se establecen asuntos de nuevo, entre vigentes símbolos ramados y gentiles alegorías. Allí sucede desde la restauración del poema métrico —cuya ausencia había terminado por hacernos sentir cuánto lo amábamos— hasta la creación de un nuevo estado anímico, limpio y simple, sedante como un cielo lavado después de la tormenta. Leed "Era un día feliz" de Nicanor Parra y decidme si no está allí la poesía también, la poesía todavía como en sus grandes días, con su gracia divina de ojos enamorados" (1942: 24-5).

Los poemas de Parra respetan las convenciones establecidas para que un texto sea reconocido por el grueso público como poético: están escritos en un lenguaje que constituye una desviación con respecto a la norma de la comunicación coti-

diana, utilizan giros, términos y recursos expresivos tomados de la tradición literaria aceptada, respetan las leyes de la Métrica y la Rétorica, mantienen la disposición tipográfica corriente en los poemas, expresan contenidos anímicos de un sujeto rural con apariencia urbana, organizan un mundo coherente mostrado desde una situación enunciativa normal, etc., tal como podemos ver, por ejemplo en "Hay un día feliz":

*A recorrer me dediqué esta tarde
Las solitarias calles de mi aldea
Acompañado por el buen crepúsculo
Que es el único amigo que me queda.
Todo está como entonces, el otoño
Y su difusa lámpara de niebla,
Sólo que el tiempo lo ha invadido todo
Con su pálido manto de tristeza.
Nunca pensé, crédmelo, un instante
Volver a ver esta querida tierra,
Pero ahora que he vuelto no comprendo
Cómo pude alejarme de su puerta.
Nada ha cambiado, ni sus casas blancas
Ni sus viejos portones de madera.
Todo está en su lugar; las golondrinas
En la torre más alta de la iglesia;
El caracol en el jardín, y el musgo
En las húmedas manos de las piedras.
No se puede dudar, éste es el reino
Del cielo azul y de las hojas secas
En donde todo y cada cosa tiene
Su singular y plácida leyenda /.../
A estas alturas siento que me envuelve
El delicado olor de las violetas
Que mi amorosa madre cultivaba
Para curar la tos y la tristeza.
Cuánto tiempo ha pasado desde entonces*

*No podría decirlo con certeza;
 Todo está igual, seguramente,
 El vino y el ruiñón encima de la mesa,
 Mis hermanos menores a esta hora
 Deben venir de vuelta de la escuela:
 ¡Sólo que el tiempo lo ha borrado todo
 Como una blanca tempestad de arena!*

En éste, como en otros poemas, la vida feliz está en un pasado que se recuerda como una experiencia emotiva, nostálgica, hermosa, en un ambiente de pueblo chico un tanto bucólico, lo que corresponde en gran medida a una experiencia poética; esta vivencia se opone a la del presente, caracterizado por la soledad, la pérdida de los valores de la familia y del afecto, la presencia del tiempo arrasador, la ciudad antropófaga.

Parra ha seguido practicando la poesía junto con la antipoesía, como polos inevitables de un todo mayor. Ya sabemos que glosa textos poéticos ajenos en sus antipoemas, pero también incorpora fragmentos líricos propios en distintos momentos. Por ejemplo, en "Canción" se lee: "Tu cuerpo relampaguea/ entre las maduras pomas" [...] Caes con el sol, esclava/ Dorada de la amapola". O, en "Cartas a una desconocida" en que juega ambigüamente con la emotividad de algunas expresiones: "Cuando pasen los años/ y yo sólo sea un hombre que amó, un ser que se detuvo/ un instante frente a tus labios", o con el absurdo y lo gratuito de la situación global: "¿Dónde estarás tú? ¡Dónde/ Estarás, oh hija de mis besos!", le dice a una mujer que nunca ha conocido. También se encuentran momentos poéticos en la "Defensa de Violeta Parra", en el poema a su madre "Clara Sandoval" y en las *Coplas de Navidad* (anti-villancico), que empiezan así: "Ea Sra. María/ gracias a su niño Dios/ ha vuelto la luz del día/ ha vuelto la poesía". Hay diversos otros casos, tanto en *Canciones rusas*, como en *Hojas de Parra*; quizás el más claro es el *Poema y Antipoe-*

ma a Eduardo Frei, presentado expresamente como un texto ambivalente.

Los **poemas de motivación folklórica** aparecen sobre todo en el volumen editado en 1958 bajo el título de *La cueca larga*, que incluye textos escritos de acuerdo al verosímil de algunos géneros tradicionales: "Coplas del vino", "El chuico y la damajuana", "Brindis a lo humano y a lo divino" y "La cueca larga", y de otros como "El huaso Perquenco" (que también puede ser considerado antipoema), *La venganza del minero* y "El poeta y la muerte", de *Hojas de Parra*. Prefiero llamarlos textos de motivación folklórica y no propiamente folklóricos, porque, como se sabe, los fenómenos de esta naturaleza responden a normas distintas a las del texto literario, forman parte de la situación de sectores populares o marginales de la sociedad global, producidos mediante un proceso de autoría colectiva y tradicionalizada, existente en forma de múltiples variantes de transmisión oral y aprendizaje asistemático, etc.

Los textos de Parra, aunque insertos en esta tradición, corresponden al trabajo individual de un poeta culto, estudioso, intelectual, que ha sabido identificarse con ella y expresarla de modo auténtico, porque responde a motivaciones y experiencias originadas en su vida infantil y conservadas a través del tiempo. Esto explica la propiedad en el uso de la dicción popular, el adecuado conocimiento de estructuras lingüísticas, métricas y discursivas del arte tradicional, pero también por qué no puede considerarse poesía folklórica en sentido estricto, aunque su motivación lo sea.

Por lo general, la crítica ha considerado estos textos como si fueran antipoemas, por su condición humorística, su lenguaje desenfadado, la temática descarnada y hasta violenta, la cotidianidad, etc. Sin embargo, incluso un análisis somero revela que no responden a las reglas del discurso antipoético: aceptan las normas de la tradición, estructurándose a partir de mecanismos de reiteración, reproducción y analogía, nunca de inver-

sión o deformación satírica o falsa homología. Si aparecen como subversivos del gusto establecido culto, es porque pertenecen a una tradición distinta, la popular:

*Voy a cantarme una cueca
Más larga que sentimiento
Para que mi negra vea
Que a mí no me cuentan cuentos.*

*Los bailarines dicen
Por armar boche
Que si les cantan, bailan
Toda la noche.*

*Toda la noche, sí
Flor de zapallo
En la cancha es adonde
Se ven los gallos.*

*Cantan los gallos, sí
Vamos en uno
Esta es la cueca larga
De San Beniuno./.../
("La cueca larga")*

*Brindo, dijo un lenguaraz,
Por moros y por cristianos
Yo brindo por lo que venga
La cosa es brindar por algo.
Yo soy así, soy chileno,
Me gusta pelar el ajo,
Soy barretero en el norte,
En el sur me llaman huaso,
Firme le doy la semana,
No como si no trabajo;*

*De Lunes a Viernes sudo
Pero cuando llega el Sábado
No negaré que con ganas
Me planto mis buenos tragos,
Con el favor de mi Dios
¡Por algo me llamo Pancho!./.../
("Brindis a lo humano y a lo divino")*

Estos poemas son análogos a los de poetas y cantores folklóricos y populares, tanto rurales como urbanos; en el nivel lingüístico primario, la semejanza reside sobre todo en algunas expresiones tomadas del hablar de algunos sectores del pueblo chileno (la fiesta fue tan movida, me gusta pelar el ajo, me planto mis buenos tragos, un chuico del reservado, a mí no me cuentan cuentos, etc.). Sin embargo, el léxico es ambiguo, pues mezcla estas expresiones con términos cultos, tales como condescendencia, solemne, desconcierto, centella, credo, profano... Los términos populares están escritos algunos en forma normal y otros con deformaciones gráficas para reproducir la expresión fonética del habla coloquial: compaire, variedá, naiden. Las referencias son variadas, algunas literarias (como las botas de siete leguas, la alfombra mágica), otras imaginarias, de la fantasía popular (cuando el chanco vuela y a la perdiz le salga cola), otras picarescas y obscenas, propias del burdel (hacen cuarenta días que no me encacho, andan como sardinas las mariposas, tienen unas sandías y unos melones, no te estés figurando que soy del fisco, etc.), las más, de la vida diaria del hombre de pueblo. La métrica y la retórica también son análogas a las de la poesía popular (rima asonante en los versos pares, versos octosílabos, por lo general ordenados en forma de romance, predominio de la metáfora, etc.). El mundo representado es de raigambre autóctona, de rotitos y de huasos, y abunda en elementos relacionados con la juerga, el trabajo y el sexo. A pesar de ello, el hablante sólo a veces es un personaje

popular, puesto que en "Coplas de vino" es un hombre culto de la ciudad que se identifica afectivamente con las costumbres populares. Algo similar ocurre en "Brindis a lo humano y a lo divino" y en fragmentos de la propia cueca larga. Por último, el uso de las formas típicas de la lírica popular (las coplas, el brindis, los versos a lo humano y a lo divino, la cueca larga, la paráfrasis humorística, etc.) es una demostración clara de la apropiación del espíritu y del arte populares de origen folklórico por parte de Nicanor Parra.

El antipoeta ha utilizado el verosímil de la poesía popular en forma seria y respetuosa, manteniendo con ella una relación efectiva de conjunción, y no de disyunción antipoética. Incluso es sus *Coplas de Navidad* (*anti-villancico*), que constituyen el caso más evidente de antipoetización de una forma artística popular, la intensidad de la degradación del modelo es inferior al de textos cultos. Por ejemplo, el hecho de que el hablante adopte una actitud de conquistador ante la Virgen María constituye una ofensa a su condición de virgen (que responde a la visión negativa de la mujer en la antipoesía), pero al mismo tiempo es un homenaje a su condición de mujer: "A Ud. la veo muy bien/ el parto le ha hecho bien/ en opinión de un labriego: nacido y criado en Tunca/ nuestra Señora se ve/ más buenamoza que nunca". Además, en todo momento la trata en forma cortés, galante, respetuosa (le dice "señora", "Madre Santa", "Sra. María", sin propasarse en ningún momento) y su petición amorosa implica dos cosas: el respeto al orden natural de las cosas (que su esposo muera antes) y una relación legal y permanente (el matrimonio): "bate bate/ ¿quién se tomará este mate?/ don Pepe tiene sus años/ no creo que se la pueda/ una pregunta al oído:/ si Ud. llegara a enviudar/ se casaría conmigo?". Es evidente que el trato que da el antipoeta a la Virgen María es muy superior al que da a otras mujeres en situación parecida (piénsese en "Mujeres" o en "La víbora", por ejemplo. Incluso a San José, su rival, lo trata en forma afec-

tuosa (lo llama don Pepe) y tampoco dudando de su virilidad (no se la puede, hipotéticamente, por anciano, no por impotente o débil), aunque desacralizando su castidad. Al comparar el tratamiento de los seres y símbolos santos en este texto de modelo popular con otros de modelo culto, resultan evidentes las diferencias (piénsese en antipoemas como "La cruz", "Yo pecador", "Jardín Zoológico", entre otros).

Parra ha usado en forma permanente elementos propios de la tradición folklórica para incorporarlos en la tradición culta y desmitificar esta última. Un buen ejemplo lo tenemos en el antipoema "Los dos compadres", en el cual un diálogo de dos amigos borrachos empieza a dibujar el modelo del viaje mítico al más allá, que resulta degradado o ironizado por la forma popular. También la "Fiesta de amanecida" es buen ejemplo de esta simbiosis.

Ya sabemos que los primeros textos publicados por Parra en la *Revista Nueva* son poemas tradicionales, pero que junto a ellos hay dos experimentos textuales: el relato "Gato en el Camino" que puede considerarse un anti-cuento en cierto sentido y el curioso drama que no es tal, "El ángel", por lo que resulta claro que el autor desde muy joven busca romper con lo establecido para encontrar un tipo de lenguaje que le permita expresar su descontento con las modalidades tradicionales de hacer literatura.

En contra de los usos habituales a mediados de siglo, Parra publica en 1958 una serie de textos fundados en las normas de la tradición folklórica del poema y de la canción. Propone, por tanto, una manera distinta de decodificar el texto poético: a través de la oralidad, sí, tal como la lírica clásica o romántica que podía recitarse, pero con una diferencia clave: los textos de *La cueca larga* deben ser ejecutados musicalmente, por lo tanto, tienen una existencia doble, como poema convencional que se lee o escucha y memoriza, y como texto ("letra" decimos) de una canción. Y no de una canción propia de la

llamada música clásica, docta, sino de una canción popular, afinada a la experiencia folklórica de origen campesino. Por tal motivo, algunos textos de Parra han pasado a formar parte del repertorio de conjuntos o intérpretes musicales. Es el caso de "El chuico y la damajuana", "La cueca larga", "Defensa de Violeta Parra".

Esta inserción de textos de motivación folklórica en el corpus de la poesía consagrada provoca una fuerte conmoción y transgrede la rigurosa separación entre las artes y entre lo culto y lo popular, señalando la desconfianza y disconformidad de Nicanor Parra sobre las posibilidades de la poesía moderna. Por una parte, permite mezclar elementos de índole popular (como el humor grueso, la temática picaresca, provocativa e incluso obscena, la cotidianidad vulgar, la métrica arcaica, la aparición de elementos de la fantasía popular (cuando el chanchito vuela y la perdiz cría cola, por ejemplo), con una sintaxis normal, términos elevados, alusiones literarias, un hablante educado; términos como me gusta pelar el ajo, a mí no me cuentan cuentos, tápate las canillas con un gangocho, pelao cabecetuna, los sinforosos bailan piluchos, me pegué un costalazo, etc; junto a expresiones como transmuta la nieve en fuego, almas gemelas, cristiano de buena cepa, en fucsia y en azucena, el beso de una doncella, etc., cuestionan la separación entre la ignorancia y la educación, las clases altas y bajas, el conocimiento vulgar y científico, etc., en que se basa la estructura social que genera la división entre folklore y arte de élite.

Esta puesta en duda se profundiza y se hace más subversiva mediante la transgresión sistemática de la literatura misma, el libro y la cultura, mediante el máximo aporte de Nicanor Parra: la antipoesía.

"La montaña rusa", por ejemplo, ¿es un poema?... Sí, un poema escrito para deslegitimar la forma convencional de entender la lírica, escrito contra la concepción establecida y esteotipada de poesía. Ésta es presentada como algo superado,

obsoleto: el texto afirma que "fue", por lo tanto, ya "no es". La poesía ha sido sustituida por un juguete, una montaña rusa: la antipoesía. La imagen de la poesía como entidad antropomorfa o celestial, de carácter estético y espiritual, actividad seria, solemne, trascendente, intelectual, surgida de la vocación humanista del escritor, es la presuposición que sostiene este texto. Esta imagen, no dicha, aparece reemplazada en el texto por la de un aparato mecánico, producto anónimo y masivo de la tecnología de la sociedad moderna, hecho para la entretención, regido por motivaciones comerciales, caracterizado por su condición kinética, ruidosa. Y, por supuesto, ni humana ni divina.

¿Quién habla en este poema?... Ya no un sujeto profundo, conocedor del hombre, la vida y sus misterios, que trata de comunicar un mensaje de emoción y sabiduría, apelando a la hondura espiritual del lector; al contrario, es un hombre gritón, beligerante, un charlatán de feria, un propagandista de una mercancía que invita a los posibles clientes a acercarse. El espacio íntimo de la poesía se ha convertido en un lugar público al que cualquiera puede acceder sin dificultades, sin ninguna iniciación o preparación, sólo con el derecho de ser cliente, que lo da el dinero de la entrada. El espacio de la poesía en el antipoema es una feria de entretenimientos, a la vista de todos, llena de luces, colores y sonidos. Está habitada por funcionarios impersonales dedicados a hacer marchar el negocio y por clientes ocasionales que van a pasar un momento agradable, pero en ningún caso a buscar una revelación, una palabra eufónica o un diálogo profundo. El lenguaje usado no es, tampoco, depurado, selecto, distinto al de la calle; es un lenguaje coloquial, vulgar, propio de la comunicación cotidiana, más cercano a la oralidad que a la escritura literaria convencional.

El efecto del antipoema en el acto de recepción no es una vivencia grata, sublime o inquietante, sino más bien una experiencia desagradable, una mofa, una agresión textual. El antipoeta juega con las expectativas del lector, manipulando

con maestría y astucia su interpretación del texto. Comprendido como mecanismo generativo, el antipoema consiste en la producción de elementos textuales que en apariencia pertenecen a esquemas o marcos establecidos, por lo cual el lector espera un producto estético garantizado por las convenciones vigentes. Esto lo configura el antipoeta a través de apelaciones a lo consabido, a la norma, a la doxa, en otras palabras, a la verosimilitud canónica del texto y del discurso propios de la sociedad occidental. De este modo, muchos antipoemas simulan tratar temas predilectos de la literatura occidental (el amor galante, el amor imposible, el viaje al infierno, el espacio sagrado, la juventud, los vínculos con la divinidad, la muerte, la poesía, el apocalipsis), o adecuarse a géneros y formas tradicionales (como en "Oda a unas palomas", "Epitafio", "Madrigal", "Los cuatro sonetos del apocalipsis", "Noticiario", "Discurso fúnebre", "Manifiesto", etc.) o parafrasear textos prestigiosos y respetables, como en "Padre nuestro", "Canto Primo" (de la *Divina Comedia*), "Cordero Pascual", "Acta de Independencia", "Agnus Dei", "El Principio de Arquímedes", "Los límites de Chile", etc.; o tratar los grandes problemas que preocupan a los científicos, filósofos o políticos, como en el caso de "Sigmund Freud" que se refiere a la teoría del psicoanálisis y la figura del sabio, en "Pensamientos", que asumen la meditación de Pascal, "El hombre", "La mujer", "La fortuna", "Cronos", "El premio Nobel", "Los cuatro elementos", o manifiestan su interés por los grandes personajes de la historia como el Papa, Yuri Gagarin, Fidel Castro, o de la literatura, como Mallarmé, Rimbaud, Mistral, Neruda, Aristófanes, etc.

Sin embargo, esta primera impresión se anula bruscamente al observar que "La mujer imposible es la mujer de dos metros de estatura", o "La mujer que no quiere desnudarse/ Por temor a quedar embarazada"; que la peregrinación al espacio sagrado es un vulgar viaje en bicicleta hacia Chillán; que el galán imperfecto se dedica a leer una revista mientras la novia

triste desmaleza la tumba de su padre; que el premio Nobel no es de Literatura sino de Lectura; que al buen ladrón sólo le interesa pedirle un puesto de trabajo bien remunerado a Cristo mientras permanecen en la cruz y no un lugar en la eternidad: quiere ser presidente del Senado, Comandante en Jefe del Ejército, Embajador en cualquier parte a medida que desciende el nivel de los pedidos, Capitán del Colo-Colo, Rector del Liceo de Ancud o al menos Director del Cementerio. Es sorprendente que en un "Madrigal" se plantee el mejor modo de hacerse millonario, inventando un ataúd de doble fondo para que el cadáver se asome a otro mundo o un truco para fijar las imágenes en un espejo cóncavo o convexo; que la definición de antipoeta y antipoesía se resuelva por medio de un test escolar en que al lector se le pide que "Marque con una cruz/ La definición que considere correcta", que el apocalipsis se lleve a cabo en un Jardín Zoológico o que el orante diga "Cordero de Dios que lavas los pecados del mundo /Dime cuantas manzanas hay en el paraíso terrenal", o "Hazme el favor de decirme la hora", o "Dame tu lana para hacerme un sweater".

Ni los modos de decir ni el lenguaje usado para ello coinciden con la imagen establecida de lo lírico. Tampoco el hablante mantiene las características propias de la tradición culta y respetada, como hemos visto. En vez de querer dar una impresión positiva, parece empeñado en autoironizarse, hacer mofa de sus defectos, ocultar celosamente sus cualidades: se presenta como un herido a bala que va de un lado a otro de manera torpe, recibiendo miradas de odio o risas insolentes, expresándose en forma incoherente, obsesiva, grosera, sin poderse comunicar con los demás que prefieren hacerse los indiferentes o escaparse ("Recuerdos de juventud"), como un joven pobre (o de escasos recursos como lo dice eufemísticamente), frustrado, lleno de confusiones eróticas, complejos religiosos, dudas, preocupaciones banales. A tal extremo llega la autodegradación que no tiene confianza ni en lo que hace

("La poesía terminó conmigo"). No sólo es un pequeño burgués, un mercader indiferente a las puestas de sol o un profesor de pantalones verdes, también es un poeta fracasado, vencido por su propia amada: "El deber del poeta/ Consiste en superar la página en blanco/ Dudo que eso sea posible" ("Cartas del poeta que duerme en una silla", XIII).

Pero cuidado, todo esto no podemos aceptarlo en forma literal, puesto que nadie va a desprestigiarse de modo tan increíble por muy humilde que sea o muy desanimado que esté. Hay ambigüedad y contradicción en lo que este sujeto dice y hace por medio del uso paradójico de los materiales y procedimientos de la poesía.

El sujeto antipoético sabe "que el saber y la risa se confunden", lo cual le quita toda monovalencia a su discurso y toda inocencia a su actitud (Cf. "Autorretrato" y "Epitafio", por ejemplo). Más aún, cuando desaparece totalmente como sujeto bajo las frases hechas, la duplicación de textos ajenos, la asunción de refranes, dichos, chistes y otras formas de despersonalización que abundan en el lenguaje coloquial, de la comunicación de masas o de la propaganda comercial o política. Conocidos ejemplos de esta anulación del sujeto son "Versos sueltos", "Test" o "Noticiario 1957":

"Plaga de motonetas en Santiago.

La Sagan se da vuelta en automóvil.

Terremoto en Irán: 600 víctimas.

El gobierno detiene la inflación.

Los candidatos a la presidencia

Tratan de congraciarse con el clero.

Huelga de profesores y estudiantes /.../

Huelga del personal del cementerio

Un policía, por hacer un chiste,

Se levanta la tapa de los sesos.

La derrota de Chile en el Perú:

El equipo chileno juega bien

Pero la mala suerte lo persigue /.../

Choque entre Cartagena y San Antonio

Carabineros cuentan los cadáveres

Como si fueran pepas de sandía.

Este fenómeno adopta diversas modalidades a través de la escritura parriana; a veces el sujeto desaparece completamente como persona; otras, asume una variedad prodigiosa de identidades (o máscaras) ambiguas, contradictorias, indefinidas, cambiantes: escritor, periodista, conferencista, cronista de viaje, payaso de circo, mendigo, cumpleaños, anciano malas pulgas, sacerdote, enamorado, político, predicador callejero, ecologista, supermacho, profesor, estudiante, difunto, moribundo, deudo.

Sin duda, el personaje más significativo presentado por la antipoesía es el Cristo de Elqui, quien no sólo ha sido el soporte enunciativo de dos volúmenes publicados y otro inédito ("La vuelta del Cristo de Elqui"), sino de distintos otros textos; incluso ha servido de portavoz del autor empírico Nicanor Parra en más de una entrevista.

En coherencia con la multiplicidad de hablantes, Parra ha desarrollado una gran variedad de situaciones comunicativas, de actos de lenguaje y de modos de decir (Cf. Goic 1970; Carrasco 1990).

Esta manera de asumir la actividad escritural supone un diagnóstico negativo de la literatura como manifestación estética y cognoscitiva; el autor afirma que:

"Ya no me queda nada por decir

Todo lo que tenía que decir

Ya ha sido dicho no sé cuántas veces".

Esta afirmación supone la existencia de una grave crisis

de la actividad expresivo-comunicativa y de la institución literaria. El texto en que el autor presenta de modo más completo su análisis de esta situación es el "Manifiesto":

*Señoras y señores
Esta es nuestra última palabra
—Nuestra primera y última palabra
Los poetas bajaron del Olimpo.*

*Para nuestros mayores
La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
Es un artículo de primera necesidad
No podemos vivir sin poesía.*

*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
Un albañil que construye su muro:
Un constructor de puertas y ventanas.*

*Nosotros conversamos
En el lenguaje de todos los días
No creemos en signos cabalísticos.*

*Además una cosa:
El poeta está ahí
Para que el árbol no crezca torcido. /.../*

*La situación es ésta:
Mientras ellos estaban
Por una poesía del crepúsculo
Por una poesía de la noche*

*Nosotros propugnamos
La poesía del amanecer.
Éste es nuestro mensaje,
Los resplandores de la poesía
Deben llegar a todos por igual
La poesía alcanza para todos.*

*Nada más, compañeros
Nosotros condenamos
—Y esto sí que lo digo con respeto
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso.*

*Contra la poesía de las nubes
Nosotros oponemos
La poesía de la tierra firme
—Cabeza fría, corazón caliente
Somos tierrafirmistas decididos—
Contra la poesía de café
La poesía de la naturaleza
Contra la poesía de salón
La poesía de la plaza pública
La poesía de protesta social.
Los poetas bajaron del Olimpo.*

Con toda claridad, el hablante poeta señala que considera obsoleta la poesía anterior, personificándola en la obra de los máximos poetas consagrados: Huidobro, Neruda, Darío, Rimbaud, Mallarmé, los surrealistas, los vanguardistas, los políticos militantes, los formalistas, etc. Denuncia la dimensión sobrehumana, sacralizada, dotada de poderes fuera de lo común que se le atribuye al poeta y le permite conectarse con lo trascendente, lo sagrado, el saber, también rechaza el len-

Roberto
 guaje artificial, selecto, alienante, la poesía considerada como acto mágico, ritual, vivencia de lo exquisito, lo absoluto o lo sublime, la verdad filosófica, política o teológica: un objeto de lujo situado en el Olimpo, es decir, fuera del mundo real. Contra esa tradición, Parra propone una poesía comunicativa, arraigada a la existencia común en la cotidianidad, en la experiencia vivida efectivamente, una poesía útil, natural, social, humana. Por ello, la visión de la poesía como una ninfa es suplantada por la de una muchacha:

No creemos en ninfas ni tritones.

La poesía tiene que ser esto:

Una muchacha rodeada de espigas

O no ser absolutamente nada"

El antipoeta, de acuerdo al lema de la poesía de la claridad, se opone a la poesía hermética, selectiva, erudita, hiperaristística, "Poesía de círculo vicioso/ Para media docena de elegidos", escritura selecta para seres privilegiados, burgueses separados de los sectores populares de la sociedad. La crítica del antipoeta a la poesía elitista es estética y política, es una dura acusación a los poetas que han transformado la poesía en una entidad sacralizada, desvitalizada, irreal, que no satisface las necesidades de las personas.

La denuncia de la crisis de la literatura y, por ende, del lenguaje y del conocimiento, se expresa de distintos modos en muchos textos; en "Advertencia al lector" señala expresamente que excluye un determinado léxico característico de la poesía que rechaza (arcoiris, dolor, torcuato) para sustituirlo por otro más de acuerdo con las cosas reales (sillas, mesas, ataúdes, útiles de escritorio), puesto que como los fenicios su pretensión es tener un alfabeto propio. La misma actitud se profundiza en "Cambios de nombre", donde anuncia a los amantes de las bellas letras que ha decidido cambiar de nombre a algunas cosas, ya que

"El poeta no cumple su palabra

Si no cambia los nombres de las cosas /.../ y

Todo poeta que se estime

Debe tener su propio diccionario"

Por ello, propone llamar Micifuz al sol, ataúdes a los zapatos, etc. Termina explicitando que al propio Dios hay que cambiarle nombre y como mencionarlo es un problema personal, "Que cada cual lo llame como quiera".

Resulta obvio pensar que si el poeta propone cambiar el lenguaje, es porque éste ya no responde a las necesidades de comunicación ni de representación de lo existente: "Do you speak english? Yes pero no tengo nada que decir"; la literatura también se ha anquilosado, como lo declara mediante el procedimiento del trabalenguas en un artefacto:

"La poesía chilena se endecasilabó

¿Quién la desendecasilabaré?

El gran desendecasilabador"

El desendecasilabador de la poesía y, por inclusión, del lenguaje y de la comprensión del mundo y la existencia, es el antipoeta; el medio para lograrlo, la antipoesía. En otras palabras, la antipoesía es un nuevo código para la literatura del siglo XX, generado por la crisis global de la sociedad moderna y por ello, no sólo signo de la crisis, sino también un medio para contribuir a su solución.

Por ello, la escritura antipoética comporta dos fases o instancias de realización: la aceptación aparente de estereotipos y modelos establecidos y discursificados por la tradición establecida, que son los puntos estratégicos elegidos por Parra para demostrar la crisis; y la transformación satírica de ellos en los antipoemas particulares, para expresar el rechazo implícito o explícito de los valores que conllevan y desmitifican la realidad que evocan. Y contribuir, por tanto, a reconocer la crisis,

que es el punto de partida de una solución.

De esta matriz surgen los antipoemas, que son un particular tipo de texto poético (o género), que materializan la contradicción como sistema que funda parcialmente la antipoesía; como ha dicho Cristián Huneeus: "hacer un antipoema es hacer un poema haciendo lo contrario de lo que se ha hecho 'siempre' en el poema" (1976:194).

La satirización de los modelos nos explica la comicidad de los antipoemas al mismo tiempo que su dura crítica, moral y existencial, a la sociedad moderna. El antipoeta elige los posibles textuales. Excluidos por el verosímil de la cultura moderna para configurar la instancia antipoetizante de sus textos, con lo cual consigue la inversión de los modelos tomados como referencia al mismo tiempo que los caricaturiza con crueldad, humor negro, ironía, sarcasmo. La comicidad de la antipoesía no es simple e inocente entretención, sino es sátira: pretende educar mediante la risa, dando a conocer los vicios, limitaciones y defectos de la sociedad. De aquí surge el uso de distintos géneros y estrategias retóricas, como la parodia, el chiste, la hipérbole, la caricatura, la falsa motivación, la descripción estereotipada del ser humano ("El director del establecimiento/ Con su bigote de galán de cine", la doncella hipotética, el energúmeno, etc.), y la neutralización de la afectividad del sujeto antipoético, tan destacada por la crítica. La sátira, me parece, es el elemento englobante mayor de la constitución y funcionamiento del antipoema, pues subordina y da sentido a los diversos procedimientos de la comicidad, tal como hemos podido darnos cuenta. Jorge Millas ha anotado que "El humor no es aquí desenlace, sino vía de tránsito al serio enfrentamiento con la experiencia humana en su realidad desnuda y primaria /.../ En todos los grandes poemas de Parra se pone en descubierto alguna experiencia total del hombre, en su radical pureza y en su ineluctable rigor" (Millas 1970:170).

Entre los distintos textos de Parra, destaca uno que me

parece particularmente representativo de la naturaleza del antipoema, que ya hemos visto, "Quédate con tu Borges", que coloco aquí de nuevo, en su última versión escrita:

QUÉDATE CON TU BORGES

El te ofrece el recuerdo de una rosa amarilla
 vista al anochecer
 años antes que tú nacieras
 interesante puchas qué interesante
 al cambio yo no te prometo nada
 ni dinero ni sexo ni poesía
 un yoghurt es lo + que podría ofrecerte

NI CAUOR Parra

Leído como un texto autosuficiente, no pasaría de ser un poema interesante, ingenioso, estructurado a partir del agudo contraste entre los tres primeros versos, de índole tradicional, emotivos, finos, depurados, románticos, y los tres últimos, prosaicos, coloquiales, socarrones, bastos. El contraste está claramente marcado por un verso mediador, ubicado en el centro matemático de la composición (el cuarto verso), que señala la transición de uno a otro estado, pues comenta admirativamente el primero, pero su ambigua mezcla de admiración e ironía también lo acerca al segundo.

Poema singular, sin duda, de carácter apostrófico, pintoresco por la referencia a un escritor conocido, respetado, famoso, y por la mezcla de lenguajes, con su detalle vanguardista en la utilización del aspecto gráfico de la poesía, mediante la sustitución de la palabra "más" por el signo matemático equivalente (+).

Desde un punto de vista métrico, se trata de una eficaz combinación de versos regulares de variada longitud, que crean un ritmo flexible, adecuado al hablar cotidiano: un alejandrino dactílico, un eneasílabo trocaico y otro pentasílabo, también trocaico. El poema consta de una sola estrofa de siete versos; este tipo de composición recuerda a la estrofa cultivada con mayor frecuencia en el período trovadoresco (Navarro Tomás 1959:114-17), pero se diferencia de ella en que los versos son blancos, anisosilábicos y polirrítmicos.

En conclusión, se trata de un poema un tanto arbitrario, pero dentro de los márgenes de las reglas de la poesía convencional, que permite el humor, el prosaísmo y el lenguaje cotidiano, además de un contenido metapoético, en este caso, la referencia a un escritor en su condición de poeta: Jorge Luis Borges.

Sin embargo, hay algo que falta, que molesta, que parece insuficiente en este tipo de lectura. No es que el aspecto semántico del texto esté demasiado débil, lo que es frecuente

en cierto tipo de poesía, o que la alusión referencial sea muy chocante, ya que a menudo se escribe sobre otros artistas: recuérdese la oda de Fray Luis a su amigo Salinas, por ejemplo. Lo que alarma es algo distinto.

Los tres primeros versos recuerdan algo conocido, pero que de alguna manera se esconde o disfraza, que no se puede identificar con precisión. ¿Cuál es la razón de esta ambigüedad, de esta sospecha?...

La razón es que estos versos de Parra son en realidad la traducción de un verso del segundo de los "Two english poems" de Jorge Luis Borges: "I offer you the memory of a yellow rose seen at sunset, years before you were born".

El verso de transición es el comentario que el poeta, en su condición de lector, hace de los versos que más le han llamado la atención del texto borgeano. Y los tres últimos, su réplica antipoética.

Quédate con tu Borges" de Nicanor Parra en su totalidad es una reescritura del poema borgeano: los tres primeros versos constituyen una reproducción casi literal de los versos del otro poema, ya que son una traducción, es decir, el paso de un texto a otro código verbal, pero conservando lo fundamental (éste es el momento de conjunción del antipoema). El cuarto verso conforma el momento de ambigüedad, ya que el hablante comenta admirativamente su lectura, pero este reconocimiento no convence por el modo irónico y socarrón en que lo hace: un hombre culto, que lee, al parecer, con interés, reduce su juicio literario a una expresión convencional ("interesante") que se usa en forma habitual para no comprometer una opinión; se considera algo "interesante" cuando el hablante no tiene seguridad en lo que va a decir y necesita manifestar algo presionado por la situación, o cuando no quiere decir nada por no dar a conocer una posición negativa, o responde por mera cortesía, de manera convencional. Aún más, esta expresión acompañada de un término vulgar que se usa en una situación

informal de carácter inculto para demostrar asombro o interés ("puchas"), transforma el juicio en algo ambiguo e irónico.

El hablante de Parra, que hacía suya la actitud del hablante borgeano al repetir su lenguaje, ahora se transforma en un hombre vulgar y cambia su léxico, su autoestima, su actitud, ofendiendo la medida y espiritualidad del otro sujeto. Esta alteración rompe la conjunción inicial, creando una situación de inestabilidad y ambigüedad, como preparando una transformación posterior.

Al hablante del texto de Borges debemos describirlo a partir de la totalidad del poema, puesto que si bien el antipoe- ma toma como referencia específica solamente un verso (que transforma en tres), éste adquiere su sentido en el conjunto. Se trata de un hombre muy educado, fino, galante, que ofrece lo mejor de sí mismo (bienes inmateriales) y se autoensalza indirectamente a través de la alusión a su origen, sus vivencias, su espiritualidad, sus antepasados, su cultura. Asume por momentos una actitud patética y sublime. Este hombre le habla a una mujer para conquistarla, mediante su elogio implícito: ella vale tanto que para seducirla hay que ofrecerle lo mejor que se tiene, lo más recóndito y noble de su interioridad. La intensidad del amor que expresa lo ubica en el ámbito del tópico del *Vis amoris*, del poder absoluto del amor sobre las personas, con distintos rasgos del amor tirano. Por ello, el hablante se refiere a un ámbito intemporal, en cierta medida irreal, que privilegia a la interioridad por sobre la representación del mundo objetivo.

Este texto de Borges guarda un margen considerable de autonomía y sólo presenta una apertura al extratexto a través de la dedicatoria, "To Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich", mediante la cual tiende a individualizar a la mujer y confundir el destinatario (Carrasco 1979:132-33) con el destinatario lírico, es decir, del discurso del hablante, tornando difusos los límites de realidad y ficción. Esta misma explicitación del acto

de ofrecimiento mediante la dedicatoria contribuye, además, a determinar el género del poema: la oda privada. Ya desde el título sabemos que se trata de un poema escrito de acuerdo a las reglas de una tradición literaria culta: la poesía inglesa.

El procedimiento que ha empleado el antipoeta, en este caso, para lograr la ilusión de la conjunción, es de mayor precisión y eficacia que la paráfrasis, la cita o la glosa tradicionales, puesto que permite la reiteración del otro texto sin reproducirlo literalmente: la traducción.

Pero, esta homología sólo es aparente, puesto que está cuestionada con fuerza por tres factores: el título del antipoe- ma, el verso de transición y los tres versos finales.

El título, que remite al destinatario del acto enunciativo por apóstrofe y al autor del texto antipoetizado (Borges) por sinécdoque parece sugerir la conjunción: *Quédate con tu* Borges. Tanto el verbo, que sugiere la idea de conservar o guardar algo (en este caso de preferir a un autor de poemas, a una poesía en suma), como el posesivo que acompaña al nombre, parecen invitar al lector a aceptar algo que él considera insuficiente, como se puede ver en los versos que siguen.

El sujeto antipoético carece de una personalidad distinta a la del hombre medio, no se destaca por una percepción particular del mundo ni por rasgos de carácter singular que lo eleven al rango de excepción, usa el lenguaje de todos para referirse a experiencias habituales en medio de un mundo cotidiano. Por ello, no usa una lengua extranjera ni intenta seducir por medio de un trato delicado ni del ofrecimiento de bienes espirituales, que no posee. Adopta la actitud opuesta a la del sujeto borgeano: no ofrece nada suyo, se niega a sí mismo ante la mujer, ya que le ofrece un producto que cualquiera puede comprar, y no su propio ser. Se autodegrada, ya que se presenta como pobre, carente de dinero o bienes e impotente, puesto que, aun reduciendo el amor al sexo, se manifiesta incapacitado para responder en esta dimensión.

Además, se autoevalúa como estéticamente estéril, ya que no es poeta, por lo que su expresión es el sustituto frustrado de un poema, la expresión degradada de un hombre imposibilitado para sentirse interpretado por la alta poesía, que siente falsa e inauténtica. Por todo esto, el antipoeta en lugar de hacer el elogio de la mujer, prefiere ironizarla y degradarla: para conquistarla no se requieren bienes superiores, sino un poco de mercancía barata, al alcance de muchos. Esta mujer apenas vale un yoghurt, puesto que no es tampoco una mujer especial, sino indeterminada, cualquier mujer, que vive en un mundo vulgar, corriente. Y su galán ya no es un siervo de amor, sino un hombre que no cree en el amor y actúa de acuerdo a motivaciones puramente fisiológicas, y no metafísicas o estéticas.

El antipoema de Parra ya no intenta realizarse en la presunta inmanencia de su significante, sino que provoca una apertura directa y violenta al no texto mediante tres procedimientos: una alusión referencial de carácter personal, propia del ámbito de la cultura (habla de Borges, escritor existente en el extratexto histórico); una alusión literaria (relación intertextual) que vincula el antipoema con un texto lírico existente en el mundo, ubicable en el libro *El otro, el mismo* o en *Obra poética* de Jorge Luis Borges; y la alusión a un alimento propio de la sociedad moderna. De esta manera, además de poner en desmedro la importancia del poeta y de la subjetividad en la producción del texto, muestra su necesaria dependencia con respecto al modelo textual (*Two english poems*) y al referente (la persona del escritor Borges) que le sirven de base, tanto para su escritura como para su lectura.

La conclusión de este análisis es simple: el texto de Parra es una anti-oda, o, dicho en otras palabras, una oda invertida y deformada satíricamente. La figura del sujeto textual es grotesca, su actitud es ridícula: pretende convencer a una mujer hablando mal de sí mismo y ofreciéndole algo insignificante para seducirla. La mujer tampoco se destaca por su superio-

ridad moral o física y resulta degradada por la baja calidad y valor de lo que se le ofrece como tributo a sus cualidades, que ya no son la belleza o el amor, sino al parecer el apetito y la banalidad.

El texto no consigue conmover (tampoco lo pretende), sino provoca risa. Pero una risa amarga. Hace pensar en varias cosas; por una parte, en la artificialidad del mundo estilizado en que se mueve el personaje de Borges, en la idealidad del ofrecimiento que le hace a la mujer, en su lenguaje tan elegante, pero también cursi, elitista: para poder entenderlo hay que saber inglés. Por lo tanto, resalta su inutilidad, pues hay muy pocas mujeres a las que pueda cortejar hablándoles en una lengua extranjera y de cosas tan intangibles y propias del pasado. Muy bonito, pero irreal.

En cambio, el texto de Parra se entiende fácil porque es el lenguaje de la calle, nos habla de seres y cosas que existen de hecho. Aunque desmedrada, rebajada, limitada, es la realidad de la vida la que el antipoema expresa. Y por ello defiende, en forma implícita, un valor fundamental, tan obvio que en la poesía convencional queda en segundo o tercer plano, o decididamente fuera: es la supervivencia la que importa en primer lugar y para ello hay que satisfacer antes que nada las necesidades básicas del ser humano en cuanto organismo fisiológico, que para no extinguirse necesita alimentarse. Sin eso, ¿de qué sirven la memoria de una rosa amarilla, la gloria, la admiración, la belleza?... Es la preocupación por la vida, que se defiende mejor con yoghurt que con homenajes líricos, la que trasunta el antipoema; es la incorporación de la realidad en la literatura lo que interesa a Parra.

Junto a los *antipoemas clásicos*, es decir, los que adoptan la forma de poemas típicos, en sus aspectos fónicos, morfosintácticos, semánticos, enunciativos, gráficos, de extensión, etc., aparecen los *artefactos*, término usado por Parra para nominar una serie de antipoemas breves y rupturistas; son textos

carentes de título particular, inscritos en una tarjeta postal mediante una tipografía variada y forman un conjunto indivisible con una imagen, fotografía o dibujo; el conjunto de tarjetas va dentro de una caja.

Esta forma de estructuración, presentación y circulación del texto transgrede las normas pragmáticas del libro tradicional de poemas, pues multiplica los destinatarios en forma desorbitada, al permitir el envío del texto diseminado y fragmentado en múltiples tarjetas que pueden ser leídas en forma distinta e, incluso, usadas como posters; con ello, el antipoeta descenra el lugar de lectura, que ya no es sólo un espacio privado (la sala de clases, la biblioteca, el hogar), sino también público e impersonal. Como ha dicho Lertzundi "El artefacto es el hijo legítimo de la antipoesía; si con ella los poetas bajaron del Olimpo, con los artefactos los poetas salieron a la calle" (1876:20). Además, porque constituye un particular tipo de "obra en movimiento", según la concepción de Umberto Eco (Carrasco 1990:109-12 ss).

Los artefactos son antipoemas, pues también son reescrituras controladas por operaciones de homologación, inversión y satirización. Su temática es amplia y cambiante según el estado de la sociedad, predominando los motivos sexuales ("Compañera mechona. No importa que no seas virgen. El movimiento te necesita"), políticos ("La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas" o "USA. Donde la libertad es una estatua"), autobiográficos ("Se considera acreedor al Premio Nobel Sr. Parra. A otro parra con ese hueso"), contingentes ("De aparecer apareció pero en una lista de desaparecidos"), etc.

Esta clase de texto rompe la norma que considera al poema como una entidad exclusivamente verbal, afirma la arbitrariedad como forma de cooperación textual, transgrede la unidad y el carácter mismo del libro, etc. La tarjeta antipoética también muestra la crisis de la expresión verbal en la sociedad

moderna por su insuficiencia para alcanzar la sensibilidad del hombre medio, masificada y degradada por el kitsch, el espectáculo frívolo y deportivo, la televisión y la revista gráfica.

El artefacto integra el decir y el mirar, con lo cual no sólo se constituye en significativo de la crisis cultural, sino también en un factor de intensificación de la misma, operando por medio de una gran variedad de códigos y mensajes y la asunción y transgresión de múltiples modelos comunicativos: el slogan político, la copucha, el lema, el chiste, el memorandum, el comentario, etc.

La forma extrema de los artefactos son los "trabajos prácticos", conjuntos semióticos en que la imagen de éstos es sustituida por un objeto muy bien seleccionado por su posible simbolismo y la tarjeta por un soporte físico que forma parte de los muebles en que se colocan cosas o por una tabla adaptada para soportar el conjunto de texto verbal y objeto. El libro aquí ya ha desaparecido por completo y Parra se ha acercado más que nunca a su ideal de integrar arte y vida.

Según Sonia Mattalía y sus colaboradores (V. Parra 1996:5-8), los trabajos prácticos se caracterizan porque se construyen como figura con un código cultural de fondo, es decir, el observador define los límites de su objeto artístico en relación a toda una sociedad y una cultura (la occidental) que, aunque *in absentia*, operan eficazmente. El título de los trabajos prácticos es ingenioso y por su intermedio el poeta relea la realidad de una manera nueva, original, que revela una asociación inesperada o una sorprendente conexión entre dos hechos aparentemente aislados; en el lenguaje también destaca el uso de la fraseología, el slogan o la consigna que incitan al consumo, para revelar la construcción y el artificio que supone considerar la esfera de lo literario como separado de las leyes de la economía. La tercera característica es la descontextualización, es decir, cambiar la función del objeto al sacarlo de su contexto cotidiano, aislarlo de la realidad que lo suele rodear para indi-

vidualizarlo y ponerlo en condiciones de asumir valores simbólicos y por tanto artísticos. La última, es la consideración del lugar del sujeto, como un recolector de diversos objetos y frases cotidianas, por lo cual la originalidad no reside en lo innovador del objeto ni en la metáfora lingüística ingeniosa, sino en la conjunción del objeto y la palabra, entre la realidad contextualizada y el lenguaje desviado perversamente de su función referencial. Se logra, así, la literaturización de la vida mediante la reelaboración permanente de materiales culturales por parte del artista convertido en una voz anónima que ofrece cada día nuevos productos de consumo.

Ahora bien, ¿de dónde y cómo aparece el antipoema? La lista de los presuntos antecedentes de la antipoesía es ya demasiado extensa y dispar como para tomarla en serio; asimismo, la serie de características aisladas encontradas en diversas literaturas, sin considerar que el factor que determina a un texto como antipoema es una matriz y no una suma de rasgos.

Creo que hay dos factores poco o nada considerados que conviene tomar en cuenta para responder esta interrogante. El primero es el rechazo de un tipo de poesía cursi y retoricista, enseñada en las escuelas para aprenderla de memoria o aprendida por jóvenes para su acercamiento al sexo opuesto, junto al interés simultáneo de Parra por una versificación menos fina y cuidada, más cómica, prosaica y vulgar. Ésta la conoció a través de su padre, un profesor primario, bohemio, excelente cantor, de oído sensible y voz afinada, una especie de goliardo moderno que daba a conocer su repertorio en improvisadas fiestas familiares que alteraban los ánimos del joven Nicanor hasta tal punto que rompía las cuerdas de la guitarra que tocaba su padre para evitar la situación bochornosa.

Del primer tipo, Parra recuerda que era muy apreciado un poema que habla de una flor marchitándose, que le pide agua a una nube que va pasando, para seguir con vida; con arrogancia la nube le contesta:

*Que si todos los pesares
de las flores mitigara,
pienso que no me bastara
con el agua de los mares.*

Otros poemas eran de carácter didáctico y lo enseñaban los profesores normalistas en las clases de canto, con la melodía de "Fray Jacobo":

*Pobre niño, pobre niño,
¿fumas tú, fumas tú?
Bota el cigarrillo, bota el cigarrillo,
te hace mal, te hace mal.*

Las versiones populares invertían la enunciación del poema, haciendo hablar didácticamente a un niño que corregía a un anciano, situación insólita para la época:

*Abuelito, abuelito,
¿fuma usted, fuma usted?
Bota el cigarrillo, bota el cigarrillo,
me hace mal, me hace mal.*

También recuerda Parra su atracción por lo que llama eufemísticamente canciones "profanas" que cantaba su padre y que lo escandalizaban, al mismo tiempo que percibía la enorme energía de estos textos de doble sentido, frente a la pacata corrección de los poemas "académicos" en uso. Recuerda textos del siguiente tipo, que derivaban al parecer de canciones españolas:

*Estaba Fray Diego
sentadito al sol
/—————/
en el corredor,
con la jaula abierta
y afuera el chincol.*

O este otro, recogido en una tarjeta de los *Chistes*...:

*En la calle Libertá
se agarraron a patá
mi amá y mi apá.*

Otra estrofa de una canción que se tocaba en las victrolas de ese tiempo, era ésta:

*En una mesa te puse
un ramillete de flores.
María, no seas ingrata,
regálame tus amores.*

La antiestrofa cantada por el pueblo, era esta otra:

*En una mesa te puse
un plato de chicharrones.
María, no seas ingrata,
y abájate los calzones.*

El primer y tercer versos permanecen idénticos, ya que el conjunto lo transforma la alteración de los pares. La índole de los elementos sustituidos le da un carácter socarrón, de brutal comicidad, al texto popular, que consiste en una copia al revés y ridícula, llena de vitalidad y sentido de lo real.

Creo que Parra tuvo en estos textos su primer modelo de los antipoemas; allí están a la vista la instancia antipoetizada cursi, sentimentaloides, de acuerdo a las convenciones de la siutiquería establecida y el texto antipoetizante, popular, prosaico, caricaturesco, rebotante de fuerza satírica, actuando en este caso por medio de la parodia.

El otro factor es el momento en que Parra dejó de escribir "poemas" y empezó a hacer "antipoemas" y con qué grado de conciencia. De acuerdo a diversos antecedentes (en particular Domeyko 1972:78-79 y conversaciones personales con el autor), los primeros antipoemas fueron escritos durante su es-

tada en Oxford, bajo el impacto de los poetas sajones (tales como Tennyson, Donne, Byron, etc); Parra cuenta una y otra vez la fuerte impresión que le provocó el verso de Donne "Death, be not proud" ("Muerte, no seas orgullosa"), pensando que después de la abismante profundidad de ese enunciado es muy poco lo que se puede decir.

Es muy posible que el conocimiento de esta literatura haya provocado la intuición del sistema global de la antipoesía, que ya estaba casi completo en su inconsciente, a "precipitar" la antipoesía (Parra preferiría el término "cristalizar" de la Física), y por tanto no a producirla, en sentido estricto.

El antipoema no es una mera acumulación de propiedades textuales aprendidas de la tradición, una suma de elementos, sino una *apropiación selectiva*, en gran medida inconsciente, de factores provenientes de una experiencia y una tradición discursiva y sociocultural heterogénea y discontinua. El principal método de apropiación es el *bricolage*, porque el antipoeta no desea seguir una escuela determinada, sino su propio camino textual, no ser un "copión", sino un creador auténtico. La asunción de este método se fundamenta en el origen y carácter popular de Nicanor Parra, que no es pose snob ni determinación política o ideológica, sino auténtico modo de ser y de vivir: sus hábitos domésticos y familiares lo son, su modo de relacionarse con los amigos, con sus hijos, con sus rivales, también, así como su casa, su vestimenta, su alimentación, etc.

Por supuesto que este carácter popular del autor y de su obra no significa de ningún modo ignorancia; Parra domina el inglés, maneja el francés, es profesor e investigador universitario, tiene estudios de postgrado en Inglaterra y Estados Unidos, etc. Y conoce la tradición literaria. Pienso que toda esta heterogeneidad formativa se ordenó a partir de una oposición básica de su formación: un niño pobre, criado en ambientes goliardescos, en medio de una existencia propia de un pícaro, que entra a la universidad, viaja al extranjero, se codea con

intelectuales, conoce y lee a poetas disímiles, etc., sin olvidar su condición ni renunciar a su cultura de origen. La coexistencia de estos elementos puede explicar en gran medida la asunción de una actividad social y vocacional (la escritura literaria), junto al rechazo de sus normas establecidas (lo que origina la antipoesía).

Pero, para lograr eso se necesitaba un requisito fundamental: la presencia mental o física de los dos tipos de elementos, tanto textuales como extratextuales. Como lo segundo es imposible, es necesario un operador que haga funcionar el repertorio de elementos que van a configurar el antipoema, repertorio que estaba al alcance de muchos pero que nadie había empleado de esta forma. El operador que permitió la concentración del antipoema es *la memoria de Nicanor Parra* y en particular su *memoria textual*, es decir, su capacidad de recordar literalmente textos diversos y heterogéneos. La memoria permite la acumulación, a veces caleidoscópica, de elementos heteróclitos, posibilitando el *bricolage* y manteniendo "a la vista" en forma permanente los modelos textuales y/o extratextuales de referencia para la escritura. Y no es de extrañar: en el colegio a Nicanor Parra le decían "memorión" (confidencia hecha en San Antonio el 31 de diciembre de 1983). Sin la memoria privilegiada de Parra, registro fiel de datos textuales y extratextuales, sin su experiencia singular de tantos textos y situaciones de vida, la antipoesía no habría sido posible.

6. La crisis del mundo

Para el antipoeta, no sólo la literatura está en crisis; la sociedad entera lo está. En un texto de 1954, "Los vicios del mundo moderno" lo afirma con claridad: lo único que permite caracterizar la vida actual es una serie interminable de males, delitos, aberraciones, tales como discriminaciones étnicas, ex-

terminio de los pieles rojas, trata de blancas, crueldad sexual, aborto, etc., etc. Para el antipoeta, "el mundo moderno se compone de flores artificiales/ Que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte" y está controlado por personajes de la más dudosa calaña: delincuentes, estrellas de cine, especuladores, impostores. En cambio, los sabios se pudren en los sótanos de las catedrales, las almas nobles son perseguidas implacablemente por la policía, la bailarina más grande del mundo muere pobre y abandonada. ¿Qué se puede hacer?. Esperar que se termine todo gracias a una catástrofe natural o un bombardeo; mientras tanto, buscar con poco de placer explotando a los demás, a través del sexo por ejemplo: "Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la miserable costilla humana/ Extraigamos de ella el líquido renovador,/ cada cual de acuerdo con sus inclinaciones personales", dice en forma sardónica.

La conclusión es simple y decidora: "El mundo moderno es una gran cloaca". Es difícil agregar algo más.

El tratamiento de los distintos aspectos que la constituyen es coherente con la evaluación global de la sociedad moderna como un mundo desintegrado, amenazado por la autodestrucción debido al mal empleo de sus recursos naturales, a la incapacidad de las grandes potencias para encontrar el camino de la paz, la justicia, el bienestar universal, a la ineptitud del hombre para habitar su propio planeta; en otras palabras, es un infierno.

Los habitantes de este mundo son seres escépticos, rebeldes, degradados, de carácter kafkiano o chaplinesco, anti-héroes como insiste Ibáñez (1975:85-9); son individuos neuróticos, marginales, cotidianos, llenos de limitaciones, tedio, banalidades. La excepción es un tipo de personaje de origen campesino, de condición modesta, caracterizada por su sabiduría y su vitalidad; el más notable es la figura de la madre del autor, Clara Sandoval, aunque también es evidente la simpatía

por Violeta, su hermana, y otros personajes femeninos (Colombina, su hija, o Gabriela Mistral). También por huasos, como en "Los dos compadres" o "El huaso Perquenco".

Los demás familiares subvierten el estereotipo de la bondad, el cariño y la protección de los seres consanguíneos, pues aparecen tías explotadoras, abuelos que no quieren jugar con sus nietos, hijos egoístas con su progenitora, yernos infieles que intentan seducir a su suegra, madres que abandonan a sus hijos, ("Esa mujer maldita/ No quiere salvar a sus hijos", en "La mujer"), etc.

La relación amorosa entre hombre y mujer aparece profundamente distorsionada en la antipoesía. La mujer es ironizada con suma crueldad, tanto en su condición femenina como de amada o esposa: en "La mujer" es considerada una "especie de antimujer" y en "Mujeres" se presenta una serie de tipos femeninos anormales y grotescos, que en lugar de suscitar cariño o pasión sólo provocan burla y fastidio: "Todas estas matronas respetables/ Con sus labios mayores y menores/ Terminarán sacándome de quicio".

Los varones que forman la pareja también se caracterizan por sus limitaciones, o su incapacidad erótica, como puede verse en "Quédate con tu Borges", "El galán imperfecto", "Conversación galante", "Idilio" o "Preguntas del marido deficiente".

A la inversa del machismo dominante en nuestras sociedades, en estos textos es la mujer la que maneja las relaciones y trata de dominar al varón. Éste reacciona mediante el escarnio, como una forma de ridiculizar una situación que no puede controlar. Su modo de vengarse consiste en reducir la totalidad del ser femenino a su corporalidad, centrada en sus genitales, y reducir su vinculación a la mera relación sexual.

En "La víbora", texto clave para examinar esta situación, Parra antipoetiza el modelo de la mujer como ángel de seducción que se conserva no sólo en la tradición literaria sino tam-

bién en el verosímil (muchas veces inconfesado) de la cultura hispanoamericana. Para ello, lo superpone con el estereotipo de la femme fatale, que en el texto aparece como una mujer dominante, materialista, interesada, que incluye connotaciones diabólicas. Esta mujer es un ser ambiguo, atrayente y repugnante al mismo tiempo —de una belleza de Medusa, ha dicho Goic (1973)—, que en lugar de ofrecer goce y placer a su pareja sólo le causa problemas, lo esclaviza y lo explota sexual y económicamente: "Durante años estuve condenado a adorar a una mujer despreciable/ Sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas sin cuento/ Trabajar día y noche para alimentarla y vestirla/ Llevar a cabo algunos delitos, cometer algunas faltas". Aunque abrumado por tanta exigencia e insistencia, el pobre galán no puede librarse del hechizo que ella ejerce sin piedad: "Largos años viví prisionero del encanto de aquella mujer/ Que solía presentarse a mi oficina completamente desnuda/ Ejecutando las contorsiones más difíciles de imaginar/ Con el propósito de incorporar mi pobre alma a su órbita/ Y sobre todo para extorsionarme hasta el último centavo". La reacción del hombre es un sentimiento de humillación, opuesto a la actitud segura y dominante típica del machismo que es lo esperable, pero también es ambigua, porque luego que se han separado y ella le ofrece una reconciliación que más parece un contrato comercial ("Dispongo de un buen capital;/ Dediquémonos a un negocio productivo, los dos, amor mío/.../ Lejos del mundo construyamos nuestro nido"), él la trata en forma distinta e intenta aprovecharse también, al mismo tiempo que le dice que todo ha terminado entre ellos: "Tráeme un poco de agua, mujer,/ Consígueme algo de comer en alguna parte,/ Estoy muerto de hambre". En otras palabras, quiere que la mujer, la víbora, adopte el papel tradicional de servicio al hombre prescrito por la sociedad.

Otro aspecto antipoetizado por Parra es todo lo que concierne a lo sagrado: mito, religión, fe. En este sentido se vincu-

la con el proceso de desdivinización que los teólogos llaman secularización, entendido como un movimiento de separación con toda actitud sacral. La antipoesía ironiza los grandes mitos y símbolos de lo divino (el espacio sagrado, el viaje al más allá, el Creador) sobre todo a partir de los signos, hábitos, doctrinas, textos y personajes del cristianismo. A veces lo hace denunciando la falsa sacralidad de situaciones cotidianas "Visita al Decano/ con la cola entre las piernas/ HASTA TUS PLANTAS/ SEÑOR LLEGAMOS". Otras veces, mostrando al Papa como un incrédulo ("Los dos compadres") o un vulgar sujeto que intenta triunfar en un oficio: "Tema de mi Discurso:/ Cómo triunfar en la Carrera Eclesiástica/.../Nada de qué admirarse/ yo desde niño quería ser Papa/ trabajé como fiera/ Hasta que se cumplieron mis deseos" ("Poemas del Papa"). También le pide a Lázaro que no resucite, en oposición a la conducta esperable.

Sin embargo, los textos cumbres de este grupo son los antipoemas que transforman los discursos canónicos del cristianismo; por un lado, los textos bíblicos, sobre todo los Evangelios, mediante las "Prédicas y sermones del Cristo de Elqui"; por otro, las oraciones, como el "Padre Nuestro" y el "Yo Pecador".

El escarnio y la sátira de todos los aspectos de la sociedad es un fenómeno sostenido a través de la antipoesía de Parra, que es una escritura preocupada constantemente de los males y la decadencia de la civilización occidental ("La pirámide está por derrumbarse", "Sigmund Freud"), considerada nefasta para el ser humano por lo que desearía destruirla ("Dios hizo el mundo en una semana/ pero yo lo destruyo en un momento", "Telegramas I"). Pero esto no vale la pena, porque el problema es mayor y más profundo: "de atrás para adelante grabar/ el mundo al revés/ Pero no; la vida no tiene sentido".

La estructuración inconexa de "Versos sueltos" y "Noticiario 1957" es una imagen de la desintegración del mundo

(Montes 1970); en "Juegos Infantiles" se parodia la idea que el mundo está en manos de un niño loco que juega con él: "Luego toma los punteros y los hace girar a toda velocidad/ los detiene en seco -los hace girar al revés/ y los transeúntes electrizados corren- frenan bruscamente/.../ Una pareja se casa -tiene hijos y se divorcia en fracciones de segundo/ los hijos también se casan- mueren", luego de jugar en el cementerio vuelve a la ciudad donde provoca una serie de disturbios, etc.; en "Jardín Zoológico" se predice la existencia de un mundo de animales con preocupaciones metafísicas en el cual se invertirán las proporciones entre los elefantes y las moscas, configurando una imagen alegórica de el "mundo al revés", etc.

Sin embargo, esta visión pesimista tampoco es absoluta, pues los antipoemas presentan diversos elementos que la contradicen y la relativizan, como el mecanismo de la "risa con llanto", distintos procedimientos de comicidad, el marcado acento carnavalesco con que han sido empleados, cierto optimismo vitalista, etc. señalados sobre todo por Gottlieb, Alonso, Malverde, yo mismo. Incluso creo que existe algo de esperanza en la revitalización de la utopía, una vez que todo haya sido declarado obsoleto, destruido y corregido; esto es perceptible no sólo en la promoción del proyecto ecológico, sino también en la ambigua y frecuente remisión a elementos religiosos, en la intensa carga valórica y emotiva neutralizada (y por ello guardada) por el antipoeta y la misma dedicación a un proyecto imposible: "grabar el mundo al revés".

No obstante, hay un poema que plantea a fondo el problema del mundo y la existencia: "Pido que se levante la sesión". En apariencia se trata sólo del desmontaje de una situación típica del hombre moderno, la participación en sesiones, vale decir, reuniones determinadas por las normas propias de una institución. Éstas incluyen como reglas constituyentes la posibilidad de intervención de un orador para dar a conocer su opinión o un informe sobre un punto específico de la tabla, es

decir, emitir aseveraciones sobre la totalidad o alguna de las materias sometidas a discusión o la conveniencia de la tabla misma. Este orador debe tener un cierto grado de seguridad en sí mismo; el conocimiento adecuado del tema a tratar; capacidad de convicción para cambiar el pensamiento de los otros y hacerlos comulgar con sus ideas; una referencia mayor a problemas de carácter contingente, de acuerdo a la naturaleza de la institución y que estén en la tabla de sesiones; y, por supuesto, el respeto global por las normas de la institución. El orador antipoeta, en cambio, se dirige a los asistentes con las formalidades del caso, pareciendo acatar las normas establecidas para la sesión ("Señoras y señores"), pero lo hace en forma exclusiva para "hacer una sola pregunta", cuya respuesta tiene dos posibilidades, una de las cuales incluye la decisión de terminar con la reunión (y con la institución misma). El orador ha perdido la seguridad en su propio discurso y parece no conocer el problema que plantea; en lugar de afirmar algo, se ve impedido a interrogar interrogándose, por lo que su capacidad de convencer a su auditorio se reduce casi a cero, sobre todo si consideramos que si la respuesta corresponde a la segunda alternativa, la sesión deberá darse por terminada de acuerdo a su moción.

Ahora bien, la problemática que el orador antipoeta plantea no corresponde a la temática usual de una sesión institucional, sino al sentido de la existencia, y, por inclusión, a la actividad que se está desarrollando; por ello no está en la tabla. Su discurso connota que la sesión simboliza la vida, así como el sol a la divinidad y la tierra a su ausencia, mediante alusiones de índole mítico-religiosa ya vulgarizadas: "porque si somos tierra solamente/ no veo para qué/ continuamos filmando la película". Termina el antipoeta su intervención proponiendo algo que no está en manos de los asistentes decidir, como es la continuación o el término de la sesión, es decir, de la existencia.

7. La ecología ¿esperanza o diagnóstico más aterrador?

Otro espacio estratégico explorado a través de la antipoesía es el conjunto de aspectos que conforman la problemática ecológica: la contaminación de la ciudad, la destrucción del medio ambiente, la política de abuso de las potencias industrializadas, la economía vista como medio de lucro para las grandes empresas, etc. El antipoeta vincula esta problemática a una perspectiva apocalíptica, es decir, referida a la creencia en el fin del mundo, y a la contingencia chilena durante la dictadura, también una situación de desmedro de las condiciones de vida, pero sin reducirla a un plano local; siempre es la situación planetaria la que preocupa al sujeto ecólogo, que es otra de las "máscaras" o personalidades que adopta el antipoeta para los males del mundo. Pero, el hecho de adoptar una posición ecologista no reemplaza al antipoeta por un ecólogo, sino que le aporta una perspectiva más para ampliar la profundidad y amplitud de su crítica, dentro de la cual cae también la propia ecología, para que no se vuelva autoritaria, como declaró Parra en una entrevista.

El diagnóstico del mundo que hace el antipoeta ecólogo es extremadamente preciso y aterrador: la contaminación abarca todo lo existente, todo el planeta, como afirma en una tarjeta: "el mundo actual/ el inmundo actual"; ello incluye no sólo a la naturaleza y al ambiente urbanizado, sino también a los seres humanos: "Rara la lola sana/ casi todas están contaminadas".

Además, el peligro de destrucción no es algo previsto para el futuro, como en las novelas de anticipación de la Ciencia-Ficción, sino ya está vigente en la sociedad actual: "Ojo. Peligro a cero metro", afirma el antipoeta, usando el modelo de los letreros de señalización de los caminos. Ya no hay tiempo entre el peligro avizorado y la situación del planeta, pues las distancias temporales y espaciales han desaparecido: el mundo actual ya no está amenazado, sino dañado.

La ecología es usada por el antipoeta como perspectiva científica para relativizar las distintas concepciones ideológicas que pretenden explicar y organizar la sociedad, particularmente las grandes doctrinas políticas totalizadoras. Imitando ambigüamente los teletipos de las agencias internacionales cuestiona al capitalismo y al comunismo por carecer de una conciencia abierta a la defensa de la vida en el planeta: "Última Hora Urgente/ UP/ Washington/ o contaminación o comunismo/ venga la contaminación/ entre 2 males el menor", y "Última Hora Urgente/ Kremlin-Moscú/ o contaminación o capitalismo/ venga la contaminación/ entre dos males el menor".

También transforma el lema clásico del Manifiesto Comunista en una nueva bandera de lucha, ahora del ecologismo: "dice: proletarios del mundo uníos/ debe decir: peatones del mundo uníos". Declarando obsoleto al discurso ideológico de la izquierda clásica, la antipoesía ecologista ocupa su lugar de modo satírico y lo acusa de estar destruyendo el mundo junto con los norteamericanos al no mantener una actitud de protección de la naturaleza y descuidar los anuncios de los grupos ecologistas. Así, el antipoeta se dirige irónicamente a "Bolidia" Teitelboim para enrostrarle que "No soy yo/ son ustedes los que se quedaron atrás/ socialistas y capitalistas del mundo uníos antes que sea demasiado tarde/ R.I. V. P". La dicotomía socialismo / capitalismo, eje de las ideologías políticas del siglo XX, se disuelve bajo un apremio mayor de orientación ecológica: el de unirse para salvar la Humanidad, ya que según el antipoeta están coaligadas en la singular empresa de destruir el planeta mediante su explotación inadecuada: "Como su nombre lo indica/ el/ capitalismo está condenado/ a la pena capital"; "crímenes ecológicos imperdonables/ y el socialismo burocrático/ no lo hace nada de peor tampoco".

La visión mitificada de Chile presente en el Himno Nacional y retomado en la propaganda del gobierno militar sobre

todo, sufre los embates del antipoeta en tres artefactos que satirizan ese modelo; mediante un simple cambio de frases aseverativas por interrogativas que no alteran la literalidad del texto, logra un notable efecto significativo: "¿Puro Chile es tu cielo azulado?/ ¿Puras brisas te cruzan también?/ ¿Y tu campo de flores bordado/ es la copia feliz del Edén?". Otra variante, que intercala el género utilizado (chiste), cumple la misma finalidad: "Puro Chile es tu cielo azulado/ chiste ecológico/ puras brisas te cruzan también/ ¿vai a seguir?". Otra versión explícita la naturaleza artificial de la imagen propiciada por la tecnología moderna: "Chile lindo/ fotocopia feliz del Edén".

La sociedad del pasado es vista con nostalgia aparente, pero en verdad con ironía, puesto que allí se estaba iniciando el proceso destructivo, "Recuerdos de infancia: los árboles aún no tenían forma de muebles/ y los pollos circulaban crudos por el paisaje".

Lógicamente, la expectativa de futuro es atemorizante, pues el alimento será insuficiente, como lo expresa en el artefacto siguiente: "Optimismo y pesimismo/ A este paso que vamos el año 2000/ comeremos KK/ -difículto que alcance para todos". Sin duda, éste y otros problemas derivan de una visión ideológica dominante en la sociedad postindustrial: "Consumir humanum est".

La postura ecológica, por tanto, no es capaz tampoco de resolver la crisis de la sociedad y del planeta, por lo cual los ecopoemas o antipoemas ecologistas son únicamente una más en el conjunto de voces que asume la antipoesía para expresar su desencanto y su preocupación por el estado de la sociedad y del planeta. Por el contrario, en vez de tranquilizar al antipoeta, la ecología contribuye a darle mayor fundamento a su actitud pesimista y condenatoria y aumentar sus preocupaciones.

8. Antipoesía y crisis de valores

Al situar la antipoesía de Parra en el contexto global de la cultura contemporánea, es necesario vincularla con la crisis de valores del siglo XX, dentro de la cual asume las formas periclitadas de la literatura y del discurso natural para mostrar su insuficiencia y, por ende, se manifiesta como un aspecto de la contracultura.

La antipoesía se presenta como un testimonio artístico de la crisis de la sensibilidad que ya no puede satisfacer las necesidades estéticas de un tipo de hombre que quiere vivir de acuerdo a otros valores. Uno de los rasgos definidores de la sociedad contemporánea es la negación de los valores tradicionales, sin tener aún otros para reemplazarlos, en algunos casos porque no se cree en ninguno, en otros porque los elegidos para sustituir a los caducos no se han incorporado globalmente a la sociedad o no tienen fuerzas para imponerse y sólo son esperanzas de un futuro distinto; o bien, porque en el sistema axiológico coexisten valores aceptados junto a otros en descrédito, integrándose o rechazados por la comunidad.

En este activo campo de interinfluencias valóricas se ubica la antipoesía, manifestación literaria de la crisis axiológica de nuestro siglo, obviamente no la única (también lo son, entre otras, las filosofías existencialistas, las literaturas del absurdo y de la angustia, la literatura de ciencia-ficción, la subliteratura en algunas de sus manifestaciones, etc.). La antipoesía reacciona mediante la sátira, la negación, el nihilismo, así como otras lo hacen mediante de la angustia, la protesta violenta, la búsqueda de lo absoluto, la inmersión en la conciencia masificada, etc.

En cuanto fenómeno de época, la antipoesía muestra la imposibilidad del hombre medio para sentir como propia la poesía convencional (depositaria de valores tradicionales, que busca la belleza en un mundo coherente y estático) y la poesía

*Demmo crash por
la poesía →*

Popular

vanguardista (aquella de los años 20 al 30, que busca algo muy definido en un cosmos caótico y ambiguo, usando para ello códigos y procedimientos fuera de lo común). La antipoesía pretende destruir la poesía, que concibe como hiperculta, hermética, sofisticada, artificial, alejada de la vivencia común, porque piensa que está obsoleta para el hombre de la sociedad actual y sólo le provoca experiencias falsas y enajenantes.

La antipoesía parece ser un fenómeno representativo del estado de conciencia de grandes sectores del continente que viven en medios urbanos relativamente industrializados y masificados o marginales y carecen de una creación artística propia (como la poesía popular de algunos grupos campesinos o suburbanos, o el arte de los grupos llamados folk), por lo cual, para satisfacer sus necesidades estéticas deben recurrir a la literatura de otros sectores (historietas,seudoliteratura de diverso cuño: pornográfica, kitsch, esotérica, etc.) o simplemente a la falta de lectura y su reemplazo por actividades que guardan cierta analogía con el arte, como espectáculos deportivos, festivales, frívolos.

La antipoesía prefiere enfrentar el problema antes de eludirlo o enmascararlo tras una presunta inutilidad o extinción del arte, y elige como medio lanzarle el problema a la cara al lector. En esta perspectiva, la antipoesía muestra su naturaleza humanista, pues colabora en el proceso de personalización del habitante de la contemporaneidad mediante el ofrecimiento de un tipo de arte a su escala (aunque también responde, en otro nivel, a las elevadas exigencias del arte convencional). Ello explica que el sujeto de los antipoemas asuma la condición del hombre medio que, incapacitado para hacer suyo el arte que la sociedad le prescribe, se niega a hacerlo adoptando como forma de expresión paradójica la mudez o impotencia expresiva (en relación a la expresividad habitual y convencional), como puede verse en "La poesía terminó conmigo", "Se me pegó la lengua al paladar", y otros casos. El sujeto antipoético de estos

textos señala su interés por la práctica de la lírica convencional, pero declara que no fue posible, y ha quedado con un horrible sentimiento de frustración y culpabilidad: "Yo no digo que ponga fin a nada/ No me hago ilusiones al respecto/ Yo quería seguir poetizando/ Pero se terminó la inspiración/ La poesía se ha portado bien/ Yo me he portado horriblemente mal" ("La poesía terminó conmigo").

Cerradas por él mismo las puertas a la comunicación artística "normal" y negada la alternativa del silencio absoluto (como en Rimbaud), adopta la otra: una suerte de "tartamudez lírica" opuesta a la establecida, o sea, la antipoesía. De allí surge el bloqueo de la comunicación, ya no en un contexto metafísico, sino fisiológico: el autor no puede hablar normalmente (ordenar las frases) porque tiene una deficiencia orgánica que le ha ocurrido por razones mágicas, una maldición: "Se me pegó la lengua al paladar/ tengo una sed ardiente de expresión/ Pero no puedo construir una frase/ ya se cumplió la maldición de mi suegra/ se me pegó la lengua al paladar". La razón de su incoherente y frustrada pretensión expresiva y comunicativa es la degradación del hombre, ser de vida precaria, que apenas puede ponerse en pie.

Sin embargo, el tratamiento de esta problemática tampoco se hace en un nivel ontológico como en la gran poesía anterior (piénsese en Mistral, en Vallejo, en Huidobro, incluso en Borges o Neruda) sino se explica por una razón muy diferente: la ebriedad. Ella lo tiene en ese estado, y no la asunción de un modo de ser o de existir: "Apenas puedo mantenerme en pie/ estoy hecho un cadáver ambulante/ no soporto ni el agua de la llave/.../ Pero ahora me quiero divertir/ empezar a cavar mi sepultura/ quiero bailar hasta caerme muerto/ ¡pero que no me tilden de borracho!". La ebriedad lo hace realizar acciones absurdas y darle importancia desmesurada a cosas baladíes y no una determinada filosofía de la existencia: "¿Ven como puedo hacer lo que me plazca?/ puedo sentarme con la pierna en-

la ebriedad

cima/ puedo tocar un pito imaginario/ puedo bailar un vals imaginario/ puedo tomarme un trago imaginario/ puedo pegarme un tiro imaginario /.../ Mesa a disposición de los amigos/ trago a disposición de los amigos/ novia a disposición de los amigos/ todo a disposición de los amigos/ ¡pero que no me vengan con abusos!".

Sin embargo, no todo es a causa de la borrachera; recién había dicho: "Tengo un dolor que no me deja hablar/ puedo decir palabras aisladas:/ Arbol, árabe, sombra, tinta china,/ Pero no puedo construir una frase". Lo que le impide hablar (y escribir) en forma análoga a los demás seres humanos es "un dolor"; el desarrollo de esta experiencia podría conducir perfectamente a un poema romántico, simbolista, existencial, de corte metafísico, en que el hombre se enfrenta a la inmensidad de lo absoluto o de lo finito interminable y se lamenta de la insuficiencia de la palabra para expresar su anhelo de infinitud o su vivencia de lo temporal. Pero... eso sería escribir poesía, un arte invalidado por el antipoeta para expresar la situación actual con autenticidad; por ello, prefiere caer en la pachotada y mostrar una preocupación (aparente) por cosas ridículas o sin conexión con la impotencia expresiva que le ocupa. "Algo debe pasar en el infierno/ porque me están ardiendo las orejas/ ¡Me está saliendo sangre de narices!/ ¿Saben lo que me pasa con mi novia?/ La sorprendí besándose con otro/ Tuve que darle su buena paliza/ De lo contrario el tipo la desflora".

Esta actitud de negarse rotundamente a ver las causas del problema es otro modo de expresar su desconfianza por la expresión convencional y la preferencia por formas más libres, sueltas, vulgares, tales como el chiste grueso, la payasada, el humor negro, etc.: "¿Saben lo que me dijo un capuchino?/ ¡No comas nunca dulce de pepino!/ ¿Saben lo que me dijo un franciscano?/ ¡No te limpies el traste con la mano!".

Pese a haber perdido el aprecio por un determinado tipo de discurso lírico, el antipoeta no ha perdido el gusto por la

poesía ni su necesidad de literatura, de texto, y por ello mantiene su actividad escritural orientada a la satisfacción de esa necesidad. Los antipoemas constituyen testimonios de la incapacidad expresiva según el verosímil de la literatura clásica, romántica, moderna e incluso vanguardista para el hombre contemporáneo (no para el antipoeta), pero no de la ausencia del arte verbal. Y, como tal, la antipoesía es una experiencia estética válida y necesaria para el desarrollo de la literatura contemporánea.

9. Antipoesía y lírica tradicional

A pesar de sus variaciones históricas, las reglas comunes predominantes (a veces explícitas y otras implícitas) que han constituido lo que se ha llamado poesía (lírica) en el mundo de la cultura moderna, parecen ser las siguientes:

1) *La belleza o el esteticismo*. El poema necesita enmarcarse dentro de las exigencias de lo que se entiende por bello y exigir que su efecto en el lector corresponda a lo que se considera una experiencia estética. El poema debe ser bello en su totalidad, es decir, elaborado artísticamente en cada uno de sus elementos y niveles constituyentes, tanto del sistema primario (verbal, lingüístico), como del sistema secundario (artístico): los aspectos fónicos, ritmos, versos, (aliteraciones, paranomasias, cláusulas, composiciones...); léxicos, gramaticales y semánticos (vocablos seleccionados por su eufonía, exotismo, complejidad significativa, construcciones retóricas, modos de representación, etc.), al mismo tiempo que la tematización de contenidos positivos, nobles, a veces en contrapunto con valores falsos o degradados para hacer sentir la ausencia de los primeros, su situación desmedrada o en conflicto; los aspectos gráficos, a veces elevados al rango de composición plástica en los caligramas, y otras formas ideográficas; los aspectos enun-

ciativos, mediante la presencia de sujetos normales, con ideales, utopías y valores consagrados, etc. A veces, la belleza aparece realzada por la presencia contigua de la fealdad, pero el texto siempre está regido por una exigencia estetizante. La obra literaria es considerada un fin en sí mismo, válida por ser artística, justificada por ser portadora de belleza y nada más; no interesa que se refiera al mundo exterior (realismo, naturalismo) o no lo haga (creacionismo, simbolismo), sino que sea una manifestación estética.

La antipoesía está escrita en oposición a esta norma, fuera y en contra de los cánones habituales de belleza; su pretensión no es provocar una vivencia estética en el lector, sino una vivencia de lo real, para lo cual el texto es un mediador verbal artístico que posibilita la vinculación con el mundo real señalado en el texto. Al antipoeta no le interesa la elaboración artística del lenguaje, sino que ésta sea o parezca real, para lo cual aprende de la calle, de los libros, del discurso marginal del rotito, del campesino o del neurótico, de seres reales como su padre, su madre, sus hijos o Domingo Zárate, de personajes ficticios como Hamlet. Los contenidos que comunican estos textos, corresponden a los que existen en la realidad misma, sobre todo en su cotidianidad, pero no exclusivamente en ella, contenidos comunes y corrientes, en que el hombre medio se ve retratado a pesar de los lentes distorsionantes que hiperbolizan su silueta. El mundo de la antipoesía no aspira a lo ideal ni a lo sublime, sino está construido con los materiales de todos los días, un mundo doloroso, patético, ambiguo, en el cual predominan las apetencias y necesidades corporales por sobre las espirituales o axiológicas.

2) *El subjetivismo*. Casi todas las concepciones de poesía insisten en reconocerla como un hecho subjetivo, ya sea en el ámbito semántico (la subjetividad como contenido temático, poesía como expresión de los sentimientos, de la interioridad, de lo íntimo), ya sea en el nivel de la enunciación (la sub-

*concepción del
hablante/poeta*

Subjetividad

jetividad como actitud del poeta: poesía como manifestación de un yo, de un temple de ánimo, de un modo de ser en el mundo, de un sujeto particular). Éste es el rasgo considerado como privativo o específico de la lírica, en oposición a la literatura narrativa y dramática. De allí surge la sobrevaloración del sujeto lírico, considerado como un ser superior al común de los mortales, que se autodenomina poeta, vidente, mago, artista, vate.

En cambio, el antipoema se define por la objetividad, la anulación o neutralización de la subjetividad, por la despersonalización; su discurso no está puesto en boca de un ser individual o de un grupo de personas, sino toma como soporte un sujeto ambiguo, contradictorio y confuso, o una serie anárquica de enunciados incoherentes y desconectados entre sí, dichos por voces irreconocibles o no correspondientes a sujetos, sino a estereotipos verbales almacenados en medios mecánicos de información. El hablante, cuando aparece, está infravalorado y no se considera un poeta, sino un antipoeta, es decir, un pequeño burgués, un hombre medio, un anónimo ciudadano que puede estar en cualquier parte, que usa el lenguaje de la tribu para hablar de neurosis, sus preocupaciones diarias, las cosas de todo el mundo; ya no busca la relación afectiva con el lector, sino se siente alejado y distinto y por ello se muestra frío, agresivo, burlón, se esconde de él, se disfraza, se escabulle o asume otra personalidad, como un actor, un payaso o un impostor. El lector común se siente identificado con este sujeto antiheroico y se ríe, muchas veces sin darse cuenta que se está mofando de sí mismo. Y eso sucede porque el antipoeta no le está comunicando sentimientos personales ni dando a conocer su odisea propia, sino porque le está contando historias, copuchas, explicando, describiendo hechos, conversando.

El antipoema se caracteriza por el uso de la narratividad y del prosaísmo en el sentido de lo no poético. Esta dicotomía presupone un sofisma: que existe un lenguaje poético en opo-

IM POR TANTE

*Mencionar
J. Ortega*

sición a otro que no lo es (por lo cual bastaría conocer este código para escribir poemas). Algunos poetas (como Eliot, Pound, etc.) lograrían un efecto poético incorporando elementos prosaicos a sus textos para resaltar lo poético de otros elementos y del conjunto en el juego de contrastes. Este criterio tiende a absolutizar como poético un lenguaje históricamente usado para escribir poemas, fundado en un mecanismo mental que canoniza un determinado estado de la evolución de la poesía y lo declara lo poético por excelencia. El uso de los términos y expresiones excluidos sería prosaísmo. Dado que el lenguaje y la concepción de la poesía son cambiantes, cuando se habla de prosaico y poético sólo puede entenderse lo que en una sociedad se entiende por tal en un momento histórico determinado. Desde la concepción antipoética, esta dicotomía se ha minimizado hasta desaparecer la preocupación vitalista que la sostiene; usa todo tipo de lenguajes para conformar sus textos, sin preocuparse por su depuración, eufonía o fealdad, sino solamente por su expresividad en función de su proyecto de transgresión.

3) *Originalidad*. Normalmente se espera que el poema sea capaz de hacernos vivir experiencias no conocidas, es decir, no dichas por otro texto en la misma forma. Se espera que el poeta tenga algo propio, único, que comunicar, y que lo haga de modo inusual, por medio de un estilo que lo distinga de los demás escritores, incluso de quienes comparten su credo estético o sus hábitos de escritura. A quien reitera estructuras discursivas, formas gráficas, fónicas o temas característicos de otro escritor o texto, se lo considera plagario, falto de pensamiento propio, copiador, etc., ya que el valor subyacente que se está realzando es la originalidad. Para conseguirla, la poesía requiere un lenguaje propio, especial, retórico, diferente a la lengua familiar de la comunicación cotidiana; para el hombre actual, ésta es escrita, a pesar del presunto origen musical y oral de la lírica.

J. Ortega

En cambio, la antipoesía no busca la originalidad, sino el lugar común. Su espacio es el de todos los hombres y no de un elegido, sus búsquedas tienen los límites de la cotidianidad y el prosaísmo, sus personajes son vistos en situaciones informales, fuera de los marcos de la pose, el buen gusto o la corte-sía, la lengua del antipoeta es la que todos usan, la del periódico, de la radio, del galán de barrio, del intelectual, etc.: como ha dicho Goic, "la poética de Parra rechaza el carácter de lengua especial de la poesía y hace de toda clase de discursos el discurso poético, haciendo irrisión de las pretensiones poéticas fundadas en la palabra sugestiva" (1970:6). El antipoeta no sólo maneja lúcidamente el lenguaje, sino también los demás elementos constituyentes del texto, lo que especifica mediante un metalenguaje bastante preciso. La (anti) poetización de situaciones mediocres, absurdas o banales no corresponde, pues, a una carencia de fuerza o intensidad poética, sino a una voluntad artística de fundar su discurso en la reescritura de los textos representativos de lo que el antipoeta considera snobismo, alienación o falsedad.

Muy importante (*)

II. LA ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA.

En cambio, la antipoesía no busca la originalidad, sino el lugar común. Su espacio es el de todos los hombres y no de un elegido, sus búsquedas tienen los límites de la cotidianidad y el presente, sus personajes son vivos en situaciones reales, fuera de los mitos de la poesía, el buen gusto o la virtud. La lengua del antipoeta es la que todos usan, la del periódico, como la radio, el galán de barrio, el intelectual, como el chulo o el jefe. La poesía de Parra rechaza el carácter de la poesía tradicional, la poesía de Parra rechaza el carácter de la poesía tradicional, la poesía de Parra rechaza el carácter de la poesía tradicional.

II. LA ANTIPoesía DE NICANOR PARRA

La antipoesía de Parra es una poesía que rechaza el carácter de la poesía tradicional, la poesía de Parra rechaza el carácter de la poesía tradicional, la poesía de Parra rechaza el carácter de la poesía tradicional.

Qué es un antipoeta:

Un comerciante en urnas y ataúdes?

Un sacerdote que no cree en nada?

Un general que duda de sí mismo?

Un vagabundo que se ríe de todo

Hasta de la vejez y de la muerte?

Un interlocutor de mal carácter?

Un bailarín al borde del abismo?

Un narciso que ama a todo el mundo?

Un bromista sangriento

Deliberadamente miserable?

Un poeta que duerme en una silla?

Un alquimista de los tiempos modernos?

Un revolucionario de bolsillo?

Un pequeño burgués?

Un charlatán?

un dios?

un inocente?

Un aldeano de Santiago de Chile?

Subraye la frase que considere correcta.

Qué es la antipoesía:

Un temporal en una taza de té?

Una mancha de nieve en una roca?

Un azafate lleno de excrementos humanos

Como lo cree el padre Salvatierra?

Un espejo que dice la verdad?

Un bofetón al rostro

Del Presidente de la Sociedad de Escritores?

(Dios lo tenga en su santo reino)

Una advertencia a los poetas jóvenes?

Un ataúd a chorro?
Un ataúd a fuerza centrífuga?
Un ataúd a gas de parafina?
Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz
La definición que considere correcta.
 ("Test", *La camisa de fuerza*).

10. El proyecto antipoético

La antipoesía puede ser entendida en forma excluyente como una norma literaria histórica o como un tipo de texto posible de realización en distintos momentos del desenvolvimiento de la literatura, de modo incidental o sistemático; la confusión entre estas dos perspectivas ha dificultado la comprensión adecuada de los poemas y los antipoemas de Parra, pues se ha comparado al autor con un gran número de hipotéticos antipoetas y se ha tratado de analogar los rasgos de sus textos con los de aquellos.

Otra dificultad que ha surgido a la hora de diferenciar su obra literaria ha sido la actitud frecuente de considerar que todos los textos de Parra pertenecen a una sola categoría: antipoemas o poemas. Muchos críticos han leído estos textos como si todos fueran antipoemas (incluyendo los que el propio autor ha indicado que son poemas), con lo cual anulan los rasgos diferenciales entre poemas y antipoemas. O bien, se leen los antipoemas como si fueran poemas, atribuyéndoles los rasgos propios de la lírica moderna o conversacional, u otras. Y ello, a pesar de que el autor siempre ha tenido conciencia de estar escribiendo textos de naturaleza diferente. He podido comprobarlo en nuestros diálogos en más de una ocasión y, en una

conversación con Leonidas Morales, ha dicho lo siguiente sobre su libro *Poemas y antipoemas*: "En la primera parte hay poemas neorrománticos y postmodernistas, pero en la segunda vienen poemas expresionistas. Esto generalmente no se distingue, no sé por qué no lo hacen los estudiosos de esta clase de cosas [...]. Después ya no hay expresionismo; son bichos diferentes" (Morales 1972:199; el subrayado es mío).

Para contribuir a clarificar la situación de la antipoesía y del antipoema, resulta indispensable tratar de definirlo como una clase específica de texto, en lugar de caracterizar a modo de inventario sus rasgos constituyentes (estilísticos, temáticos, retóricos, etc.), o de formular una apreciación global de la obra de Parra, que diluya la diferencia entre los diversos tipos de texto que la constituyen. Este capítulo, por lo tanto, estará dedicado en forma exclusiva a la antipoesía de Nicanor Parra y no a la totalidad de su escritura; por supuesto, no se trata de describir exhaustivamente todos los textos considerados antipoemas, sino únicamente algunos textos representativos y sólo en aquellos aspectos específicos que los hacen ser antipoemas.

Mi concepción de antipoema es la siguiente: en el conjunto de los textos literarios (considerados como un tipo particular del tipo general texto) el antipoema se presenta como un subtipo que se define como tal por constituir la transgresión del discurso establecido, fundado en la reescritura (transformación) por homologación aparente, inversión y satirización, de los modelos textuales y extratextuales del verosímil artístico y cultural de la sociedad contemporánea. Esta operación se realiza en tres momentos del modo de lectura asociativa o relacional, conjunción aparente, ambiguación y disyunción final con respecto a los modelos antipoetizados.

En la mayoría de los sistemas artísticos el valor de una obra se establece por la aceptación de las reglas que la definen como tal; en cambio, la antipoesía determina su naturaleza artística por la transgresión de las reglas del texto literario, alte-

rando y frustrando las presuposiciones y expectativas de los códigos y procesos de comunicación estética. Parra transgrede los valores y estructuras presentes en textos específicos y tipos de discurso, en estereotipos culturales, cognitivos y sistemas de valores, en el conocimiento del no texto alojado en la conciencia del autor y de los lectores y en la memoria histórica de la comunidad.

El antipoema se define en un nivel textual, discursivo, y no lingüístico (del estilo) y en relación a una particular concepción de la literatura y del lenguaje, que le da un sentido distinto al conjunto de recursos expresivos manejados en forma maestra para transgredir la literatura y el discurso (p.ej. el manejo de las presuposiciones, o de la parodia, la sátira, la cita textual, etc.). Lo propio de la antipoesía no reside en el uso de un repertorio desusado de formas retóricas, léxicas, métricas o enunciativas, puesto que la mayoría de ellas puede rastrearse con cierta facilidad en otros escritores, tal como ha observado Lertzundi, p. ej.: "Creo con Miller Williams (ver su prólogo a *Emergency Poems*) que el genio de Parra es el genio de la asimilación, ya que si bien es cierto que todos los elementos antipoéticos estaban circulando en una u otra forma en la literatura, solamente un poeta como Nicanor Parra pudo reunirlos en un cuerpo estructural nuevo. Si se pudiera poner más gráficamente, se podría decir que la antipoesía de Parra es a las unidades que la componen lo que el disco de Newton es a los colores del espectro; únicamente la suma de esos últimos produce el blanco (anticolor), de la misma manera que de la suma de los elementos parrianos se obtiene una visión integralista de la creación poética (antipoesía)" (1972: 17). Esto es efectivo, pero la antipoesía no es la mera suma de los procedimientos usados por otros autores, aunque uno de sus procedimientos es éste.

El factor constituyente del carácter literario de la antipoesía es su integración en el circuito textual reconocido como literario, es decir, su escritura/lectura se hace en referencia a

las normas que rigen el verosímil literario en nuestra sociedad. Desde el momento en que el autor los denomina "antipoemas" es porque los considera textos literarios. Y si son literarios, pueden situarse en relación a los conjuntos establecidos (líricos, narrativos, dramáticos, etc.). Los antipoemas son poemas porque se escriben dentro y contra las convenciones de los textos poéticos (están escritos en verso métrico, libre o fluctuante, aceptan ciertas restricciones estróficas, generativas y nominativas de la lírica, etc.). Las estrategias discursivas empleadas por Parra para construir los antipoemas (reescritura por homologación, inversión y satirización) son utilizables en cualquier tipo de discurso o texto (en forma separada o conjunta, parcial o total), pero han sido manejadas por su autor en referencia mayoritaria a poemas, tipos de discurso y contenidos considerados como literarios, en el marco de su particular metalengua.

El proyecto antipoético de Nicanor Parra surge de la percepción de que la poesía existente antes de la suya ha perdido su relación con la realidad, con la vida, y por ello plantea su actividad escritural como una empresa de destrucción al mismo tiempo que de revitalización de la literatura, para darle nueva vida; "La poesía chilena se endecasilabó/ ¿Quién la desendecasilabará?/ El gran desendecasilabador", afirma en un artefacto con forma de trabalenguas.

Este proyecto artístico se funda en una decidida voluntad de ruptura y renovación permanente de toda literatura que no sólo intenta mejorar la escritura artística del pasado y del presente o cambiarla por otra homóloga, sino también ironizarla, desacralizarla, deslegitimarla, paradójicamente escribiéndola de nuevo: "Conforme: os invito a quemar vuestras naves/ Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto", escribe en su temprana "Advertencia al lector". "A los amantes de las bellas letras/ Hago llegar mis mejores deseos/ Voy a cambiar de nombre a algunas cosas", anuncia en "Cambios de nombre".

El proyecto antipoético no es sólo cambiar la poesía reescribiéndola, sino también modificar el mundo, la realidad, como anuncia en el "Soliloquio del individuo": "Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,/ A esa roca que me sirvió de hogar,/ Y empiece a grabar de nuevo,/ De atrás para adelante grabar/ El mundo al revés". Hay que cambiarla, porque está en crisis, como expresa en "Advertencia al lector": "a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos", lo que le hace ser escéptico, nihilista y destacar hechos, personajes y situaciones que pongan en evidencia este estado del mundo: "Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado/ Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad/ ¿Respondió acaso de su herejía?/ Y si llegó a responder ¡cómo lo hizo!/ ¡En que forma descabellada!/ Basándose en qué cúmulo de contradicciones!".

La poesía es un modelo del mundo, por lo que aceptarla, supone también aceptarlo. Y Parra no lo soporta, por lo cual no puede escribir poesía: "Se me pegó la lengua al paladar/ Tengo una sed ardiente de expresión/ Pero no puedo contruir una frase" escribe en "Se me pegó la lengua al paladar"

Para satisfacer en forma consecuente su necesidad de expresión y su rechazo de la lírica tradicional, Parra ha debido crear una forma diferente de manifestación literaria: la antipoesía. El método principal para lograrlo ha sido la contradicción satírica, por lo que ha debido escribir antipoemas en lugar de poemas. Como no es posible refutar la poesía sin usar sus propios modelos, Parra ha optado por una reescritura transgresora; es decir, la transformación de textos y elementos no textuales usados como modelos de su propio texto no en forma seria y respetuosa para establecer una relación cordial con la textualidad establecida, sino irónica, truculenta, carnavalesca, como se puede leer por ejemplo en "La montaña rusa".

La reescritura antipoética se realiza mediante la inversión y la satirización de los modelos textuales y extratextuales,

por lo que el antipoema requiere un acto de lectura distinto al de la poesía habitual: una *lectura asociativa, relacional*, que haga presentes otro u otros textos y/o referentes extraverbales en la conciencia del lector, que interactúen en y con el texto antipoético. El antipoema se constituye como tal conformando un complejo textual heterogéneo, regulado por una instancia textual antipoetizadora (el texto reconocido por lo general como la totalidad del antipoema) que se interrelaciona con una instancia antipoetizada de carácter verbal (textos, géneros, discursos) y/o extraverbal (referentes históricos, geográficos, culturales).

La manifestación de la vida y la incorporación de la realidad en la literatura le interesan al antipoeta más que la expresión de la belleza, lo que justifica la programación satírica de sus textos, el uso de la ironía, el sarcasmo, el chiste, la caricatura, que sirven para provocar risa pero no diversión, que ayudan a hacer tomar conciencia de la realidad sin necesidad de filosofar, ponerse solemne o magistral, para educar mediante la risa, como el bufón, el payaso o el humorista. Así, el antipoeta pretende desmitificar la poesía y el mundo.

La antipoesía responde a la búsqueda e identificación con la mentalidad y sensibilidad estética del hombre medio y pretende ayudarlo (del único modo posible para un ser deshumanizado) a recobrar su identidad humana o, por lo menos, a colocarse cara a cara con su humanidad en crisis. Para lograrlo, el antipoeta no puede valerse del código de la poesía tradicional que le parece obsoleto por su anacronismo, su refinamiento elitista, su idealización de la realidad y su consecuente hermetismo para el hombre de la calle, que la siente cursi, ridícula, falsa y restrictiva. Prefiere, por ello, construir un texto anticonvencional con los materiales poéticos desechados por el arte de élite, pero que simulan ser poemas convencionales para atraer al lector, violentar sus expectativas y cambiar su percepción del arte y la realidad.

Es lo que sucede, por ejemplo, con el "Autorretrato" de Parra que constituye la versión deformada antipoéticamente de los poemas-retratos, tales como "Adelfos" de Manuel Machado, "Yo soy aquel"... de Darío, de modo particular "Retrato", de Antonio Machado y otros. "Advertencia al lector" y "Manifiesto" son el antitexto de los manifiestos vanguardistas y de los poemas-manifiesto o tipo de arte poética, como "Arte poética" de Huidobro, Borges, Neruda y tantos otros poetas del pasado y del presente. "Defensa de Violeta Parra" se opone a la "Oda al Céfito" de Esteban Manuel de Villegas, así como "Aromos" a "Profecía" de Rafael de León y a la Rima XLII de Bécquer.

El intento de desarticulación por el ridículo de tipos de discurso, géneros establecidos, valores, tópicos y elementos venerables, admirados y dignos de respeto, se observa en "Paisaje", que ridiculiza el tópico del *locus amoenus*. "Oda a unas palomas", "Madrigal" y "Canción" a los géneros respectivos. "Vida de perros" y "Epitafio" satirizan al profesor, así como "Sigmund Freud" al sabio atrapado en sus propias teorías. Una serie de textos destruye la imagen idealizada de la mujer ("La víbora", "Mujeres", entre otros) y de la pareja idílica ("Conversación galante", "El galán imperfecto", "En el cementerio", etc...). El espacio sagrado aparece caricaturizado en "Hombre al agua", "Fuentes de soda" y en el "Discurso fúnebre". El viaje al reino de la muerte o mito de Orfeo constituye el sustento estructural de "Viaje por el infierno", "Los dos compadres" y "La doncella y la muerte". "Padre nuestro", "Yo pecador" y "Agnus Dei" parodian las oraciones respectivas del cristianismo. "Juegos infantiles", "Jardín Zoológico" y "Sigmund Freud", al Juicio Final, al Apocalipsis y la expulsión del Paraíso. Para no insistir, recordemos que el poema, poseedor de su propia verdad, realidad extraña inviolable y definida por el misterio y la trascendencia, es rebajado en "Test" al carácter de un simple juego de preguntas y respuestas, sometido a la mani-

Tesis — Meorrelatos — Poetas

pulación y arbitrariedad de cualquier lector. Por otro lado, las "prédicas" y "sermones" del *Cristo de Elqui* constituyen el antipoema de los Evangelios, puesto que Domingo Zárata suplanta a Jesucristo y lo homologa en forma ridícula. Los *Chistes parra desorientar a la policía/poesía* se transforman realmente en antichistes, lo mismo que la mayoría de los *Artefactos*; las *Coplas de Navidad* son antivillancicos; el *Anti-Lázaro* es lo opuesto distorsionado del episodio bíblico, etc.

11. El antipoema, un tipo de escritura transgresora.

Como ya sabemos, el antipoema es un particular tipo de texto poético que opera a partir de dos factores textuales: una *instancia antipoetizante* o texto transtextual, que actúa sobre una *instancia antipoetizada*, por medio de tres operaciones de reescritura: la homologación falsa o aparente, la inversión y la deformación satírica del modelo elegido, éstas, a su vez incluyen distintas estrategias particulares, como parodia, ironía, chiste, diversos *genera dicendi*, paradoja, collage o montaje, carnavalización, humor negro, y los demás procedimientos señalados por los críticos.

La instancia antipoetizada es un texto particular, un género literario o referencial (histórico, filosófico, mítico, religioso), un discurso oral o un modelo no verbal, como ser lugares, personas, entidades de diversa índole, es decir, referentes parciales o totales.

La antipoetización se realiza en tres momentos de la lectura asociativa que rige el funcionamiento del antipoema: un primer momento de conjunción aparente con el modelo, al que sigue uno de ambigüación y culmina con un estado final de disyunción, que marca con nitidez el carácter satírico y la función desmitificadora de la antipoesía.

Desde otra perspectiva, la escritura antipoética compor-

ta dos fases o instancias de realización: la aceptación aparente de estereotipos y modelos establecidos y discursificados en la tradición, y la transformación satírica de ellos en los antipoemas, para expresar su rechazo implícito y/o explícito de los valores que conllevan y desacralizar la realidad que evocan.

De este modo, el antipoeta manipula al lector, jugando con sus expectativas. La antipoesía concebida como mecanismo generativo consiste en la producción de elementos textuales que aparentemente no son nuevos, sino reiteraciones de esquemas o marcos conocidos; se espera así, lograr que los antipoemas sean aceptados sin reservas por el lector que espera consumir un producto ya conocido, correspondiente a una experiencia estética garantizada por las convenciones vigentes. De este modo, en apariencia la antipoesía no perturba la receptividad del lector fundada en lo establecido, mediante apelaciones a lo consabido, a la norma, en otras palabras, a la doxa, a la verosimilitud canónica del texto y del discurso propios de la cultura occidental.

Sin embargo, el modelo asumido se va transformando a medida que el lector realiza el proceso interpretativo del texto, llegando a construir una parodia, un pastiche, una caricatura grotesca, una burla, un remedo ridículo.

El lector, pues, resulta satisfecho y frustrado al mismo tiempo en sus expectativas: ha encontrado lo que esperaba, un poema, pero transformado en otra cosa: un antipoema. El antipoeta adopta el comportamiento de un timador, de un charlatán de feria, pues entrega una mercancía distinta a la ofrecida en un envoltorio propio de un producto de mayor prestigio y calidad. Al establecer conexiones entre ambos productos, el lector puede comparar las experiencias anteriores con los modelos que le han procurado satisfacción y plenitud estética, con la actual, que al mismo tiempo le provoca molestias, frustración, desengaño. Esta experiencia compleja y neurótica puede

ayudarle a tomar conciencia de la situación global y desmitificar lo establecido.

Según Bröns, la presencia de lo narrativo es lo que despierta la expectativa de un mundo conocido y, por ello, comprensible, expectativa que terminará frustrada. Esto es exacto, pero limitado, pues la narratividad es sólo uno de los mecanismos que Parra pone en juego para interesar al lector y atraerlo a la trampa del texto antipoético. El antipoema recurre a toda la competencia textual del lector, a toda su experiencia codificada, aceptando como parte o centro de ella su visión convencional, para luego motivarlo a ponerla en duda, renovarla o abandonarla. Por ello, el antipoema se resuelve como tal en una decidida orientación pragmática, tendiente a la utilización y producción de la competencia del lector y también a su desestabilización.

Mediante este juego neurotizante de proponer enunciados que concuerdan con la experiencia y expectativas del lector, que se transforman a sí mismos y transforman a sus modelos mediante un haz de relaciones autotextuales, intertextuales y extratextuales, a través de un proceso redundante de ilusión y engaño, el antipoeta siembra la inseguridad, la duda y la desconfianza en su destinatario, la inestabilidad de su sistema de percepción y predicción de los textos.

La homologación falsa o aparente. La instancia antipoetizante asume, en primer lugar una estructura sintáctica o semántica, retórica o métrica, fácil de identificar y aceptar. En apariencia, ofrece a la lectura un poema análogo a los que pueden encontrarse en la tradición de la textualidad establecida en el campo literario. A veces lo hace en forma explícita, como en "Oda a unas palomas", "Viaje por el infierno", *Coplas de Navidad*, "Discurso fúnebre", "Epitafio". Otras veces lo hace de manera implícita o disimulada. La operación que subyace en esta reescritura, por tanto, es la homologación, la duplicación o la equivalencia a nivel textual.

Sin embargo, esta analogía es aparente o falsa, puesto que el antipoema no reproduce el modelo en forma de paráfrasis (como la escritura de los tópicos, por ejemplo), sino al transformarlo lo invierte y lo deforma con intención satírica. El antipoema parece un poema convencional, pues se presenta al lector como una estructura verbal que lo homologa en alguno de sus aspectos o en varios de ellos. Responde, pues, a uno de los procesos más conocidos de la mente humana y del lenguaje: la simetría, la analogía, la conjunción, la semejanza.

Pero esto es sólo aparente. Se sabe que muchos de los mecanismos de duplicación y reiteración de la antipoesía tienen un origen o un carácter carnavalesco (Goic 1977, Yamal 1985; Carrasco 1983 y, sobre todo, Malverde 1985-86 y 1988), por lo cual, la reescritura de toda clase de discursos reviste un carácter satírico, burlesco, paródico. Ello se consigue, en parte, distorsionando de manera ridícula modos de hablar de diversos personajes; algunos pertenecen a la cotidianidad del pueblo chileno, como el Cristo de Elqui, los vendedores ambulantes, los huasos, los rotitos, los payasos de circo pobre, el comerciante turco o judío ("Canto del forastero"); otros, son seres venerables de la tradición religiosa, como Cristo, Jehová, el Papa; otros corresponden a diversas imágenes del yo del autor empírico Nicanor Parra. Algunos discursos carecen de sujeto particular, pues son enunciados impersonales o anónimos, propios de discursos colectivizados, clichés de la comunicación de masas, del discurso didáctico, académico, científico o cultural, etc.

Los modelos tomados como base por el antipoeta para provocar esta falsa impresión de homología son de siete clases:

Textos literarios particulares, como en el caso de "Quédate con tu Borges", "Aromos" (que reescribe en forma paralela "Profecía" de Rafael de León y "Rima XLII" de Gustavo Adolfo Bécquer), "Defensa de Violeta Parra", que tiene corre-

lación con la famosa "Oda al céfiro" de la literatura española clásica. La forma métrica es la misma: la llamada estrofa sáfico-adónica, constituida por versos endecasílabos iniciados con acento rítmico en la primera, cuarta y octava sílabas y un pentasílabo a modo de pie quebrado. Los versos son, por lo general, blancos. Sin embargo, la dolorida solemnidad con que el hablante apostrofa a un ser excelso e idealizado (el céfiro), se altera en el sujeto antipoético que se dirige a una mujer real: la hermana del autor, mujer del pueblo chileno que hace arte con sabiduría y simpleza recogidas de la vida cotidiana. De este modo, la solemnidad retórica con que el poeta español invoca mediante la prosopopeya a un ser antropomorfizado de carácter simbólico, para que le ayude a calmar sus penas de amor, resulta casi ridícula al lado de la voz de un hombre que se dirige con tono dolorido a su hermana. Este antipoema ridiculiza el hablar hiperculto, artificialmente literario, de algunos escritores u oradores que emplean un lenguaje rebuscado y selecto en una situación común. Por otra parte, el uso de una forma métrica prestigiada, conectada a una realidad idealizada de acuerdo a los cánones renacentistas, para aludir a una situación cotidiana, provoca una seria alteración de las reglas de la Preceptiva y de la expectativa del lector, pues el texto esperado ha sido desfigurado por el hablante. Como resultado de la lectura, el lector percibe lo ridículo que hay en el hecho de repetir fórmulas retóricas estereotipadas, que se sienten anticuadas frente al transcurrir de la existencia.

Problemas, categorías, estilos, tendencias o escuelas literarias o artísticas, en textos tales como "Advertencia al lector", "Manifiesto", "Versos sueltos", "La poesía terminó conmigo", etc.

Géneros literarios: los casos más evidentes son "Madrigal", "Oda a unas palomas", "Canción", "Autorretrato", "Coplas de Navidad", entre otros.

Textos antipoéticos y antipoesía como discurso abstrac-

to: los ejemplos más notables son "Me retracto de todo lo dicho" y "Sonó la antipoesía", aunque diversos otros textos hacen lo mismo en forma parcial y menos explícita.

El *habla coloquial* y el *discurso natural*, tal como en "Frases", "Canto del forastero", "Hasta luego", "Los dos compadres", "En el cementerio", "La batalla campal", "Murió", etc.

Tipos de discurso o géneros no literarios: la antipoesía asume un amplio espectro de clases de discurso: el epitafio, en el antipoema homónimo, la epístola ("Cartas a una desconocida"), las "Notas de viaje", la denuncia profética ("Los vicios del mundo moderno"), el "Discurso fúnebre", la oración ("Padre nuestro", "Yo Pecador"), el sermón (Prédicas y sermones del Cristo de Elqui), el discurso de despedida ("Hasta luego"), etc.

Referentes parciales o globales: ejemplos claros son el "Noticiario 1957" que remite a una serie de sucesos ocurridos efectivamente en ese año; "Los límites de Chile" que se refiere a lo que el título indica, parodiando una clase de geografía; "Yuri Gagarin", al primer cosmonauta soviético; "Viva la cordillera de los Andes", etc.

Estos referentes están incorporados mediante menciones explícitas, presuposiciones o *alusiones referenciales*, que son los enunciados o fragmentos verbales de un texto que remiten a una instancia extratextual con existencia efectiva fuera del mismo y por ello implican el conocimiento por parte del lector de hechos, datos u objetos que no están en la información expresa del texto; estos referentes, parciales o globales, no poseen exclusiva realidad textual, sino también factual, y forman parte del antipoema en el acto de lectura que da vida a todo texto. Llamo alusiones a estas figuras siguiendo la tradición retórica que reconoce alusiones bíblicas y mitológicas (allí habría que agregar las literarias) en cuanto implican el conocimiento de algo que no está en el texto, sino fuera, pero que se

relaciona con él mediante la explicitación (por medio de citas u otro procedimiento) de ese vínculo; y referenciales porque no remiten a otro texto presente en la memoria de la comunidad (como las formas de transtextualidad: intertexto, metatexto, hipertexto, hipotexto, etc.), sino a una entidad no verbal existente en la sociedad. Se pueden reconocer cuatro grandes tipos: *las alusiones autobiográficas*, conocidas por la tradición crítica, que se refieren a aspectos propios de la persona y la vida del autor; *las históricas*, que remiten a personas, acontecimientos, sistemas de organización social, etc., que se conciben como efectivamente existentes en la realidad temporal y de cierta proyección en la vida social, es decir, suponen en el lector un conocimiento de lo que ha sucedido y sucede en el mundo, a veces discursificado en forma estricta (el discurso histórico) y otras involucrado en la opinión común (doxa) de la sociedad en que se ha producido y se lee el texto; *las geográficas*, que remiten a un saber acerca del espacio físico de un lugar o región existente en el planeta como espacio real, Santiago, Chillán, Nueva York (y no imaginario como Yoknapatawpha, Santa María o Macondo, que no tienen existencia fuera de la instancia textual que las propone); y *las alusiones culturales*, que remiten a todo tipo de entidad humana, material o conceptual que se refiera al saber codificado por las distintas sociedades para tener una imagen de sí mismas y de la humanidad, monumentos, escuelas artísticas, cuadros, libros, grandes artistas, sabios, pensadores, etc. (Cf. Carrasco-Rodríguez 1985:82).

La introducción de materiales "extraliterarios" o temas que tienen una significación real fuera del contexto artístico responde a una motivación realista y es un mecanismo de verosimilización: se indica al lector que debe relacionar el texto con un referente extralingüístico para que parezca más verdadero y sea aceptable como tal. En otros términos, se trata de colocar a la realidad como aval de la verdad del texto y con

esto acercarlo a la vida cotidiana de los hombres. Así se explica el uso de los mecanismos de la "poesía de la claridad" asumida conscientemente por Parra como actitud programática; ya en 1948, seis años antes de la primera edición de *Poemas y Antipoemas*, había expresado que "Busco una poesía a base de 'hechos' y no de combinaciones o figuras literarias"... "La función del idioma es para mí la de un simple vehículo y la materia prima con que opero la encuentro en la vida diaria" (Zambelli 1948:79).

La inversión de los modelos. El antipoema es tal porque es "anti(algo)", es decir, porque se ha escrito contra determinadas normas estéticas y reglas textuales, contra cierto poema, cierto discurso, cierta realidad no verbal. Pero, al mismo tiempo porque se ha escrito incluyendo ese cierto poema, ese cierto discurso, regla o realidad no textual, pero en forma invertida.

Visto en esta perspectiva, el antipoema responde a otro de los grandes mecanismos de la mente humana: pensar por oposición, por contraste a otros pensamientos, por antítesis. Sabemos que el lenguaje (como el pensamiento) funciona por oposición y por analogía; el antipoema explicita esta conformación, insistiendo en la oposición. Y como lo hace dentro del marco de la reescritura, el procedimiento textual lo constituye la inversión.

El mecanismo principal de la inversión de los modelos es el *antitexto* o *contratexto*, clase de texto que se escribe con los posibles excluidos de un modelo canónico (texto, discurso o estructura extratextual) y que por ello supone su inversión; es la reproducción invertida de su modelo.

El antipoema de Parra incorpora este procedimiento (Carrasco 1978:7-19) y en este sentido es, al menos, también un texto doble: incluye el modelo antipoetizado, en forma explícita o implícita, total o parcial según el caso, y su propio desarrollo antipoetizante a partir de la inversión de aquél: explicita su modelo para mostrar su desacuerdo con él. Sin embargo, no

se reduce al contratexto, puesto que también incluye la satirización de sus modelos.

Desde su misma denominación, la antipoesía se presenta como una escritura que funda su razón de ser en la contradicción de todo lo existente, establecida contra otra poesía y contra toda escritura, incluida ella misma. El autor está consciente de ello; interrogado por Benedetti para saber si su poesía era antiNeruda o éste estaba incluido en la concepción de poesía a la que trataba de oponerse o de transformar, Parra respondió: "Para ser sincero, Neruda fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo, que se ponía en el camino, entonces había que pensar las cosas en términos de este monstruo. De modo que, en ese sentido, la palabra Neruda está allí como un marco de referencia. Más tarde la cosa ha cambiado. Neruda no es el único monstruo de la poesía; *hay muchos monstruos*. Por una parte hay que eludirlos a todos, y por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si ésta es una poesía antiNeruda, también es una poesía antiVallejo, es una poesía antiMistral, *es una poesía antitodo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos*" (Benedetti 1969:303; el subrayado es mío).

La deformación satírica de los modelos. La inversión de los posibles textuales del modelo sólo constituye una parte de la transformación que Parra le hace sufrir, ya que además lo deforma de manera grotesca, lo caricaturiza con crueldad y con trazo grueso: configura un remedo ridículo, que degrada por homología al modelo noble y prestigiado, realizando la función desmitificadora de la antipoesía.

Este mecanismo es el que produce risa en el lector, presente como un efecto previsto de diversos grados y matices (sonrisa aquiescente o molesta, carcajada abierta o ambigua, etc.), pero no por la risa misma, sino por su efecto corrosivo, crítico, educativo, que conlleva en forma oculta, disfrazada o manifiesta: Sabemos que la risa demuestra alguna imperfec-

ción del hombre, le advierte que no debe detenerse en el camino hacia la plenitud de su ser; por eso, "la risa es tan humana y la comedia enseña más que el drama: riendo castiga mores" (Kupareo 1966: 126).

La crítica de Parra ha hablado de ironía, parodia, humor negro, caricatura, etc., a propósito del antipoema. Pienso que esta situación corresponde en realidad a la sátira como estrategia global, y que la ironía, la parodia y otras formas de comicidad son figuras constituyentes de este mecanismo expresivo mayor.

Sátira es un término de origen popular que significa algo así como "mezcla" de todo tipo de cosas. En la literatura fue usado ya en el siglo VII a.C. por Arquíloco, y luego el latino Lucilio determinó sus propiedades genéricas en el siglo II: ritmo narrativo, desarrollo a menudo dramático, incluso de vivos contrastes, unión de burla mordaz y lección moral; se ha dicho que la sátira poética es un género brutalmente realista, usa un vocabulario amplio, con muchos elementos coloquiales, vulgares e incluso groseros, cubre una temática amplia pero centrada en la crítica de los vicios y defectos del hombre y de la sociedad, por medio de la irrisión. También, que es un género violento y cruel en su expresión, que usa parodias, chistes obscenos, expresiones vulgares, etc., para zaherir a los necios y bribones, pero diciendo las cosas en forma ambigua, irónica (haciendo reír con la verdad) para evitar las restricciones de la censura en su propósito de fustigar las inmoralidades de la sociedad para corregirlas. Escrita en verso o en prosa o mezclando ambos modos, con gran variedad estilística, se caracteriza por el predominio del chiste, el humor y la ironía, la presencia de descripciones vívidas, concretas, de alusiones tópicas, la intromisión de la personalidad del autor, un tono de improvisación, la chocante obscenidad de temas y de lenguajes.

La intención general de la sátira es corregir a la sociedad fustigando sus vicios, limitaciones y defectos; su principio bá-

sico es decir la verdad en forma de burla, educar mediante la risa. Por ello, creo que la sátira explica la presencia de diversos elementos de la problemática y del estilo de la antipoesía, en particular, su carácter cómico, es decir, su capacidad de provocar risa en el lector ("Yo no permito que nadie me diga/ Que no comprende los antipoemas/ Todos deben reír a carcajadas", "Advertencia") y su naturaleza crítica de la sociedad, la cultura y el hombre contemporáneos, p. ej. en "Los vicios del mundo moderno".

La sátira, pues, es el elemento englobante mayor de la constitución y funcionamiento del antipoema y, por ello, subordina y da sentido a los diversos procedimientos de la comicidad.

De ellos, el más nombrado por los críticos es *la ironía*, un enunciado aparentemente serio y positivo que, mediante la presuposición de su contexto, sugiere la comprensión de lo contrario que se dice. Por eso, Ibáñez, refiriéndose a la relación de Parra con la tradición, dice que "La complicidad de Parra con tales formas y contenidos es una complicidad a medias. El método que le permite compartir esos recursos y esos sentimientos sin ser dominado por ellos es la ironía universal. No la mala conciencia. La ironía desmitificadora que interpone una distancia burlona entre el poeta y sus emociones, entre el poeta y sus medios expresivos. Así, Parra puede ser romántico hasta la médula y revolucionario sin límites y, sin embargo, esbozar una sonrisa cruel —la primera víctima es él mismo— en el fondo de uno y otro gesto" (1975:266-7). Los ejemplos son muchos; basta recordar el artefacto ecológico: "Puro Chile es tu cielo azulado/ fotocopia feliz del edén".

La parodia es otra forma de comicidad destacada en la antipoesía; es una imitación burlesca de una obra seria, del estilo de un escritor o un género, un modo de repetir un complejo conceptual en un contexto no pertinente, un artificio que transporta ideas que ya han sido expresadas en el estilo que les con-

viene (su ambiente natural) a un nuevo ambiente, pero conservando la relación que guardan entre sí (Bergson 1962: 92-93). Los medios que emplea son variados, desde la bufonada grotesca hasta las más refinadas formas de ironía y de humor, según el modelo usado; es un tipo de combinación o mezcla de factores de otra serie extraña, también motivada internamente, como en la interacción entre el metro de una serie con el léxico y los modos semánticos de otra, por ejemplo en "Yo pecador".

El chiste lo incorpora Parra en forma sistemática en los *Artefactos* y en *Chistes parra desorientar a la policial poesía*. Usa una variedad temática amplia y heterogénea, pero con la predominancia de lo contingente político e ideológico en los primeros y de lo ecológico en los segundos. Incluso, en un texto se explicita su condición de tal: "Puro Chile es tu cielo azulado/ (Chiste ecológico)"; luego una segunda versión aparece como variante en la caja de tarjetas: "¿Puro Chile es tu cielo azulado?/ ¿Puras brisas te cruzan también?". El efecto cómico se consigue con una alteración mínima en el significante, pero máxima en el significado: la agregación de una pequeña notación gráfemica (los signos de interrogación) que triza la visión sacralizada del país que ha impuesto el Himno Nacional; este efecto se intensifica con el agregado del segundo verso, también en forma de pregunta. El resultado es cómico, sin duda, comicidad lograda con ingenio y sabiduría poética, pero que conlleva una dura crítica a la contaminación del ambiente de Santiago, al mismo tiempo que al estereotipo que ve al país como una imagen turística y no en su compleja y heterogénea condición de entidad no sólo geográfica, sino también, y sobre todo, político-administrativa, cultural, histórica, humana; en suma, una nación, y no sólo un paisaje falsamente edénico. Esta desmitificación es continuada en otro momento de los *Chistes...*, en que dice: "Chile fotocopia/ feliz del Edén" y mucho antes lo había hecho en el primero de los "Tres poemas" en que el autor había apuntado: "Creemos ser país/ y la

verdad es que somos apenas paisaje".

Lo cómico es constituyente, pues, pero no equivalente de antipoema. Parra usa el chiste para señalar a su interlocutor un aspecto problemático de la realidad y no sólo para entreteñerlo como un payaso.

De modo semejante, Parra utiliza otros procedimientos, como *la hipérbole irónica*, que según Gottlieb es una defensa contra una realidad antiheroica; el antipoeta contrapone lo que es el hombre con lo que quiere o cree ser, obteniendo como resultado la risa-llanto, que caracterizaría al conjunto de la poesía parriana (1977:139). Es evidente que la risa en la antipoesía no es alegre, puesto que está manipulada para provocar la toma de conciencia de la precaria humanidad del hombre y del estado calamitoso del mundo.

La hipérbole irónica es muy parecida a *la caricatura*, que también le permite al autor la deformación grotesca de los modelos. Caricatura viene del italiano 'caricare', que significa cargar. Se trata, entonces, de una estilización a la inversa, la deformación de un modelo que lo reduce a unos cuantos rasgos sobresalientes, seleccionados y destacados para realzar lo grotesco, negativo, repelente, risible. Un ejemplo muy claro se encuentra en los tipos de personajes que muestra Parra: la doncella hipotética, la profesora miope, el energúmeno (el Cristo del Elqui, por ejemplo), el oportunista de "El discurso del buen ladrón"; en "Mujeres" tenemos una galería impresionante de caricaturas femeninas, así como en el "Canto del forastero" un estereotipo muy común, el judío avaro y comerciante; etc.

Un procedimiento no mencionado por la crítica de Parra es la *falsa motivación* (Tomachevski 1970:199-232), muy abundante en obras que se fundan en una gran tradición literaria, como es el caso de la antipoesía. Consiste en ir dando falsas pistas al lector, para desviar su atención del verdadero objeto del texto, dejándolo imaginar un desenlace equivocado. El autor ha dispuesto en forma significativa ciertos detalles que el

lector culto, por hábito, interpreta en forma convencional, pero al final se empieza a dar cuenta que estos elementos han sido dispuestos únicamente para preparar un final inesperado. La falsa motivación es un elemento del *pastiche literario*, un juego basado en situaciones textuales conocidas en una tradición, que son empleadas con una función no tradicional. Los ejemplos en la obra de Parra son innumerables, aunque Tomachevski lo considera propio de la narrativa. En el "Acta de independencia" lo que se presenta como expectativa al lector, a partir del título del texto, es una situación histórica, un documento que atestigua la independencia de un país, lo que se rompe cuando el hablante dice que quiere ser independiente de la Iglesia Católica (que al no ser una nación carece de todo poder de coacción sobre él: también cuando señala que se siente muy feliz por las condiciones de la naturaleza ("A la sombra de estos aromos en flor")), lo que tampoco es pertinente, y al final pide que lo perdone el Comité Central, lo cual nos hace ver que este hombre está buscando independencia política. El "Discurso fúnebre" hace prever el desarrollo de los tópicos habituales de la consolación, la bondad del difunto, la inmortalidad del alma, etc.; sin embargo sólo, el orador empieza hablando de astrología y no de religión, o filosofía; después, en lugar de hacer afirmaciones consoladoras, pone en duda la vida de ultratumba, llamando en su ayuda a los obreros del cementerio, declara que la ceremonia es una comedia, denigra a la viuda, a los amigos y a los deudos y, por último, termina alabándose a sí mismo. Esperábamos un discurso serio, reflexivo, profundo, generoso; en cambio, nos encontramos con un sujeto que utiliza un discurso fúnebre para exponer, en realidad, sus propias dudas y problemas. El antipoeta ha anunciado que va a presentar un discurso funeral para que, como lectores, nos coloquemos en situación de compartir el dolor y la esperanza de los deudos a quienes él va a representar por medio de la palabra, pero los indicios que ha dejado en su texto sólo han servido

para hacernos dudar del sentido mismo del rito fúnebre.

Situaciones parecidas encontramos a menudo en la antipoesía; nunca el humor es alegre, con excepción de *La cueca larga* y los demás poemas de raíz folklórica y popular, signos de la vitalidad del pueblo pero no siempre antipoesía.

Parra juega con las formas del lenguaje y del discurso, pero su juego no es mera entretención; como dice Jorge Millas: "Despistados andaríamos si tomáramos ese mundo humorísticamente. El humor no es aquí desenlace, sino vía de tránsito al serio enfrentamiento con la experiencia humana en su realidad desnuda y primaria. El antipoema es todo lo contrario de lo frívolo: es la burla que respecto a la terrible seriedad de las cosas representan los juegos de palabras y las juergas emocionales. Por eso lleva, en definitiva, a una nueva onda de efectos, provocada por la situación de reencuentro con las cosas, purificadas, reinstaladas en el contexto de la vida humana desnuda. En todos los grandes poemas de Parra se pone en descubierto alguna experiencia total del hombre, en su radical pureza y en su ineluctable rigor. El ademán intrascendente tiene la virtud de hacer surgir la verdadera trascendencia, que es la de los hechos y las cosas" (1970:170).

Fases de realización del antipoema. Lo que hemos visto explica por qué los modelos habituales describen sólo parcialmente el antipoema, dan a conocer algunos rasgos de su superficie textual (términos coloquiales, ironía, prosaísmo, despersonalización del hablante, temática de lo cotidiano, etc.), pero no la matriz que explica su aparición y distribución. Estas categorías matriciales (reescritura por homologación aparente, inversión y deformación satírica) definen lo antipoético de un texto o, mejor dicho, lo que transforma a un texto en antipoema, junto a su funcionamiento regulado por la conceptualización propia de la antipoesía.

En cuanto a su funcionamiento como elemento de un sistema de comunicación artística, el antipoema se realiza en

tres fases o instancias de realización: una primera fase de aceptación aparente de estereotipos, estructuras, sistemas y reglas establecidas por la norma estética vigente, o fase de conjunción; un momento de ambigüedad, en que el poeta hace dudar del modelo; y el rechazo final o fase de disyunción. Estas instancias no deben ser consideradas momentos cronológicos, sino más bien operaciones lógicas que, por lo general, también siguen este orden temporal en la constitución del texto.

Conjunción $\longleftrightarrow$ Ambiguación $\longleftrightarrow$ Disyunción

La primera operación tiene por función crear en la expectativa del lector la ilusión de la semejanza, de la igualdad u homología entre ambos textos: el modelo conocido que forma parte de los presupuestos y expectativas de un acto de lectura (la realidad ya vivida, el discurso presente en la competencia textual y comunicativa del receptor posible) y el texto que está escribiendo sobre y desde el otro, al tiempo que se va leyendo. Desde otra perspectiva, se configura la apariencia de la aceptación de lo establecido como digno de respeto y emulación. El antipoema empieza su juego proponiendo una expectativa al lector, puesto que al parecer le ofrece un producto fácil de consumir porque ya se tiene experiencias de él. El modelo, como se ha visto más atrás, es una estructura fácil de identificar, incluso anunciada a veces de modo explícito (viaje por el infierno, paisaje, etc.), un homólogo de textos o discursos valorizados por la censura estética de la sociedad.

La fase intermedia persigue crear la duda en el sistema de expectativas propuesto, sembrar la confusión sobre lo esperado por el lector y lo efectivamente recibido, desarticular el sistema axiológico y cognoscitivo y la experiencia textual que funda su actividad interpretativa. Por eso, frente a la certeza de

la primera fase, la segunda se caracteriza por la ambigüedad.

La tercera, intenta mostrar la imposibilidad de la aceptación y la necesidad de la separación, de la disociación valorativa, con respecto a lo establecido y vigente. El antipoema es una forma de disyunción disfrazada de conjunción para producir el rechazo, al mismo tiempo que sorprender al lector y dejarlo en ridículo. Conjunción en la medida en que conserva en forma permanente la presencia del texto de referencia convocado por su organización polivalente, pero disyunción en la medida que esta presencia está invertida y satirizada, transformada en una imitación grotesca de un modelo ejemplar.

De esta manera el antipoema se construye con lo que en realidad le interesa comunicar: con los elementos de la marginalidad, la protesta, la transgresión, la crítica, los posibles textuales excluidos del verosímil literario de nuestra sociedad, es decir, lo no dicho por la literatura de la época. El antipoema se construye como una relación tensa entre posibles textuales aceptados y rechazados por la norma convencional de la poesía, que funcionan dialécticamente en la constitución discursiva de la unidad heteróclita conformada. Esto rompe la armonía inicial aparente, revelando el verdadero carácter de la relación: la asimetría.

El antipoema es un proceso de rechazo del verosímil establecido por medio de la aceptación aparente de sus estructuras y contenidos, la ambigüación de la relación establecida y la degradación final del modelo por inversión y deformación satírica.

Este proceso fundamenta el sentido profundo de su nominación: antipoema, no cualquier poema, sino uno escrito para oponerse a los otros, a la poesía, al lenguaje, para desacreditarlos; pero, para conseguir esto, debe conservarlos en su estructuración misma, en su contextura y en su funcionamiento estético. Esta disyunción también es contradictoria. Ambigua, porque requiere mantenerse unida al modelo que se rechaza y

se intenta destruir o al menos relativizar, porque lo mantiene vivo en la conciencia del lector, a través de las marcas en su propio cuerpo textual.

Transtextualidad y autotextualidad. Los antipoemas de Parra testimonian hasta cierto punto el carácter transtextual de la literatura a partir de su misma denominación: muestran su condición textual (*antipoemas*) *al mismo tiempo que su modo de escritura (antipoemas)*, junto con incluirse como elementos o modelos de antipoetización, sobre todo en los casos más sobresalientes que son "Me retracto de todo lo dicho", antipoema que se pone en conexión crítica con todos los demás textos de Parra y el artefacto que declara que la propia antipoesía está obsoleta: "Sonó la antipoesía"...

A la interacción que se efectúa entre los propios antipoemas en un proceso permanente de autocitación, que yo he considerado poemas antipoéticos, Alonso (1989) ha llamado anaforismo. Esta autotextualidad surge de la necesidad de explorar las grandes obsesiones de la antipoesía (muerte, individuo, eros, poesía) y consiste en un intenso sistema de remisiones y repeticiones de enunciados idénticos, invertidos o glosados. De este modo, se configura una obra que elabora sus textos transformando, negando, ampliando, insistiendo, repitiendo, sus propios enunciados, en un proceso textual de enorme rigor lingüístico, marcado por la reflexividad y la autodefinición. El sujeto poético se configura como un observador permanente de su propia escritura, creando la sensación de una poesía vigilada en forma constante, dice Alonso. Así, las poéticas, normas y advertencias que repiten o evocan temas, motivos, enunciados o palabras son indicios de una textualidad narcisista que se autolee, se observa y es espejo crítico de sí misma. Alonso insiste en que la antipoesía no responde únicamente al discurso exterior, sino quizás, en primer lugar, a una percepción de la propia escritura, de la que se llega a renegar con ironía o dolor en un movimiento de acercamiento (el espejo) o

de distanciamiento (la máscara). El sistema poético de Parra, desde esta perspectiva, constituye un complejo haz de remisiones intratextuales, signado por la tendencia a la autoglosa, la variación continua de sí mismo, de modo que sus propios textos generan nuevos textos.

Las modalidades de interrelaciones entre los textos son variadas: transformación, ampliación, caricatura, imitación, continuación, condensación. La conclusión de Alonso es que el humor, la ironía y la parodia, utilizados en variadas formas de reiteración, relacionados con discursos de otros y con los propios, le permiten al antipoeta distanciarse del sentimentalismo y el melodrama, exorcizar el horror al infinito y salvarse del peligro de sacralizar su propia obra. Por ello, considera que la antipoesía no es sólo negativa, sino simultáneamente alegre, porque es máscara y espejo.

Las relaciones autotextuales y transtextuales coexisten en la antipoesía con relaciones del antipoema con elementos no verbales, como son las articuladas por las alusiones intertextuales, como hemos visto más atrás; en cierta perspectiva éstas constituyen la transgresión de las anteriores, porque dejan al descubierto que el sistema textual no es exclusivamente lingüístico, puesto que el lenguaje, para serlo y por serlo, no sólo remite a sí mismo sino además al mundo que lo ha hecho existir y que le da sentido.

La incorporación del metatexto crítico y autocrítico.

Tal como Cervantes que citaba un texto (el Quijote de Avellaneda) lector del suyo, leído a su vez por él como autor del texto ya leído y reescrito, en otro texto suyo que sería leído a su vez por otros lectores, Nicanor Parra incluye en su antipoesía la crítica de su obra y su propia autocrítica. El antipoema incorpora metatextos teóricos que enuncian una ley posible, un enunciado descriptivo o analítico de alcance general, y metatextos críticos que constituyen juicios de valor, opiniones positivas o negativas desde distintos puntos de vista interpre-

tativos. El antipoema se muestra como evidencia de la literatura en su doble y recíproco proceso de escritura-lectura, incorporando incluso el discurso que produce como efecto, es decir, la experiencia de la lectura de otros lectores (la crítica) y de su propio autor (la autocrítica).

A veces, toma como objeto textos ajenos (por ejemplo, "Quédate con tu Borges" es un juicio valorativo sobre un poema de ese autor y sobre un tipo de poesía, "Oda a unas palomas" es una crítica implícita a un género tradicional, "La montaña rusa" es una opinión sobre la totalidad de la poesía, etc.).

Otras veces, lo que es muy poco frecuente en la literatura, la antipoesía incorpora en sus textos el discurso producido por otros autores sobre ella, o sea, el lenguaje crítico de sus contradictores en el extratexto. Ya en "Advertencia al lector" el antipoeta señala: "Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:/ La palabra arcoiris no aparece en él en ninguna parte,/ Menos aún la palabra dolor,/ La palabra torcuato". Parra, tomando como base el verosímil crítico de la época, juzga los propios textos que está escribiendo, en el acto mismo de hacerlo. Sabe que serán rechazados por la crítica vigente porque no se adecúan a las reglas del lenguaje (romántico-modernista) ni al modo de experiencia del mundo (no aparecen los sentimientos considerados como dignos de ser poetizados) y por ello propone, en cambio, elementos nuevos, chocantes para esa sensibilidad: "Sillas y mesas sí que figuran a granel, / ¡Ataúdes! ¡útiles de escritorio!/ Lo que me llena de orgullo / Porque a mi modo de ver el cielo se está cayendo a pedazos".

En el "Test" el antipoema se pregunta "Qué es la antipoesía" y uno de los ítemes a elegir es una opinión negativa hecha por un crítico que asume la identidad de un presunto sacerdote Prudencio Salvatierra: "Un azafate lleno de excrementos humanos/ Como lo cree el padre Salvatierra?", ("Poetas y antipoetas", *El Diario Ilustrado*, Santiago, 15 de noviembre de 1964). En ese artículo se dice, entre otras cosas: "¿Puede

admitirse que se lance al público una obra como ésa, sin pies ni cabeza, que destila veneno y podredumbre, demencia y satanismo?".../ No puedo dar ejemplos de la antipoesía de esas páginas: es demasiado cínica y demencial.../ Me han preguntado si este librito es inmoral. Yo diría que no; es demasiado sucio para ser inmoral. Un tarro de basura no es inmoral, por muchas vueltas que le demos para examinar su contenido".

Además de distintos artefactos en que de manera críptica, más o menos encubierta, el autor hace ver que considera la crítica (en especial la negativa) en el proceso de la escritura de su obra, ya sea para aceptarla o, por lo general, para refutarla, en los *Chistes...* se refiere sutilmente, con humor y picardía criollos, a los críticos chilenos que contribuyeron con mayor intensidad a condenar políticamente su actitud, en particular en relación al té con la Sra. Nixon: "Saludos/ a todos y c/u de ellos/ al Federico al Porfman y Skármeta/ muchos saludos/ y muy en particular a don Jaime Concha/ de su mamá que lo estima". En otra tarjeta, reitera la acusación que este grupo le lanzara, pero con una variación fundamental: "Defínete de una vez/ -Expayaso de la burguesía-": al agregarle el prefijo ex- a la palabra clave de la frase usada contra él, el antipoeta da la situación por pasada, superada y corregida.

En otras tarjetas, ataca a ciertos escritores que también han obtenido el Premio Nacional de Literatura de Chile y que, según el antipoeta, no mantienen una actitud consecuente con este rango, aludiendo mediante las presuposiciones del texto a la función social del arte: "palabra que da pena/ ver a los Premios Nacionales de Literatura/ silenciosos y gordos: satisfechos/ como si en Chile no ocurriera nada".

Nicanor Parra no sólo incorpora como material de su antipoesía el metalenguaje crítico: también lo hace con la *autocrítica*. En este sentido hay dos textos claves que remiten a la totalidad de su obra, haciendo efectivo el mecanismo de contradicción que ocupa el centro de la articulación de la antipoe-

sía y que implica una actitud crítica absoluta. El primero es "Me retracto de todo lo dicho", colocado al final de *Obra gruesa*. El hablante de este texto asume la actitud del condenado a muerte y pide la última gracia que tradicionalmente se le concede a un reo en esta situación. La petición es inusitada y rompe el verosímil de todo poeta: en lugar de pedir al lector que no lo olvide. Que lo siga leyendo, le solicita anular la recepción de su escritura, porque no representaría su intención significativa: "Generoso lector/ quema este libro/ No representa lo que quise decir/ A pesar de que fue escrito con sangre/ No representa lo que quise decir"; sin duda, el correlato de esta actitud es la de Franz Kafka, al pedir a su amigo Max Brod que quemara y no editara gran parte de sus manuscritos. El antipoeta intenta invalidar su propia escritura en forma ambigua y contradictoria (dice que no representa lo que quiso decir, y que la escribió con sangre), escribe un *antipoema antipoético*, un *anti-antipoema*, introduciendo el mecanismo erosionador dentro de la poesía y completando el circuito posible de la escritura antipoética. Luego de haber criticado todo, hace lo propio con los textos que le han servido para hacerlo: sus propios antipoemas.

Por tanto, la antipoesía es transgresora incluso de su propia escritura transgresora, pues también se incluye como texto a desmitificar mediante sus antipoemas antipoéticos. Como la serpiente alquímica que devora su propia cola, la antipoesía se coloca como objeto del proceso antipoetizador para desmitificarse y poder renacer de sus propias cenizas, como el otro ser mítico, el ave Fénix. El antipoema citado posee una terrible fuerza destructora: abarca no sólo la antipoesía, sino también toda la obra de Parra: "Me retracto de todo lo dicho".

No es un caso aislado. Entre otros de menor intensidad, en los *Chistes...* Encontramos una tarjeta que reitera este gesto de autonegación: "Sonó la antipoesía/ ya no es una fuerza creadora/ es una rebeldía sin causa/ la rebeldía por la rebeldía". De nuevo el hablante señala que la antipoesía carece de sentido,

pues ha perdido su poder corrosivo y su objetivo, encerrándose en un círculo vicioso. ¿Es un llamado a otro tipo de escritura? Aparentemente, y algunos críticos y periodistas así lo han interpretado, pensando que la ecopoesía sustituye a la antipoesía, sin percibir que es una nueva modalidad antipoética, ya que funciona como antipoesía de la antipoesía.

Y esto es más evidente al observar que, para declarar obsoleta la antipoesía, Parra lo hace mediante un antipoema: aunque anti-antipoético, este texto también es antipoema: un antichiste. Por lo tanto, la ambigüedad y el carácter contradictorio de la antipoesía de nuevo alcanzan un punto máximo: se niega a través del enunciado (la antipoesía) lo que se afirma, contradictoriamente por tanto, mediante la enunciación (la actitud antipoetizadora de todo, incluso de sí misma).

12. Lectura del antipoema: un acto asociativo o relacional

Todo texto incluye, explícita o implícitamente, no sólo un determinado tipo de autor y de lector (Eco 1981:87-95), sino también un modo de interpretación determinado, un acto previsible de lectura. Esto lo manifiesta el autor a través de la enunciación del texto, de sus presuposiciones, de distintos procedimientos de paratextualidad que funcionan a partir de los discursos que conforman el complejo textual (títulos, notas, epígrafes, dedicatorias, etc.).

En términos muy generales, las formas más habituales de leer un texto son dos: a) como si fuera válido por sí mismo, autosuficiente, sin relación a otra entidad verbal o extraverbal, capaz de significar por sí mismo; texto monovalente lo llama Todorov porque no evoca maneras de hablar anteriores (1975:49); y b) como si sólo se justificara como texto por su relación con entidades verbales o extraverbales distintas a él, por lo tanto, dependiente de ellas; texto polivalente, que evoca

de manera más o menos explícita modos de hablar anteriores. Por supuesto, entre estas dos formas extremas de leer, existen sólo grados de diferencia.

El antipoema tiende a excluir la subjetividad en cuanto forma de lectura, tanto por su carácter polivalente como satírico (que la risa neutraliza la emoción: Bergson) como por requerir una lectura espacial (Marghescou 1979:42-52), mediatizada por los distintos textos y aspectos referenciales incorporados en su constitución discursiva.

Estos textos deben ser leídos simultáneamente, porque el antipoema es un texto múltiple: es el texto antipoetizante más los textos y/o elementos referenciales incluidos y actualizados en su acto de lectura. El antipoema atrae estos elementos exigiendo su aprehensión simultánea, puesto que de los dos conjuntos colocados en relación (la instancia antipoetizadora y la antipoetizada) el lector no puede escoger uno para leerlo primero y dejar el otro para después, sino que necesita leer el texto antipoetizante teniendo presentes en el papel o en la memoria a los otros. Es decir, necesita leer dos o más textos a la vez, percibiéndolos en su relación dialéctica para ver cómo dialogan, se interpenetran, interactúan, se iluminan, hablando metafóricamente.

El antipoema se constituye como una especie de constelación que atrae en su curso (el acto de lectura) a otros textos, fragmentos textuales y elementos referenciales que se incorporan a su órbita (lo antipoetizado). Es un texto "escrito a medias" para ser completado por el lector. No intenta ser autosuficiente, sino que está hecho para requerir su completación mediante la colaboración activa del lector.

La incorporación del lector al circuito textual necesita ser creativa e investigativa, puesto que para darle sentido a cada antipoema requiere ubicar en la literatura, la cultura y la sociedad los complementos textuales y extratextuales necesarios para que el antipoema funcione como tal, ya que no siempre están

explicitados y, en más de un caso, su reconocimiento requiere un cierto grado de erudición.

A diferencia de los textos monovalentes que intentan concentrar la atención del lector en sí mismos, el antipoema pretende descentrarlo del texto en cuanto entidad aislada, para hacer surgir la vasta gama de relaciones (invisibles y visibles) que lo constituyen, llevarlo hacia otros textos, otros lenguajes, hacia el mundo y el hombre, para buscar allí los trozos que faltan para armar el rompecabezas textual y hacer surgir sus sentidos. Estos sentidos no surgen del texto antipoético solamente, sino también de los otros textos y del mundo convocados por él para conformarlo en la conciencia del lector que ejecuta el acto de lectura relacional.

El antipoema exige siempre una lectura mediatizadora, asociativa, relacional, pues interpone entre su texto base y el lector otros textos, lenguajes, referentes, que funcionan como una especie de prisma o imán que atrae los elementos que lo constituirán. Este es un conjunto en cierta medida variable, ya que cada lector no sólo lee en una situación determinada de lectura, según su sensibilidad, cultura teórica y literaria, memoria, experiencia de lectura, capacidad asociativa, etc., sino también es un contexto de lectura (Marghescou 1979). De este modo, el antipoema se constituye en obra abierta (Eco 1979), dispuesta a aceptar no sólo la incorporación de factores verbales, sino también las vivencias pertinentes del arte y del mundo.

La estructuración del antipoema implica una actividad lectora homológica y sustitutiva, ya que consiste en la reescritura de textos ajenos para demostrar por contraste su falsedad, para lo cual embauca al lector. Asumiendo la impostura como un modo de escritura, el antipoeta miente cínicamente para burlarse del lector; por ejemplo, anuncia una oda y obliga a leer una imprecación o con todo descaro anuncia la escritura de un texto ambiguo, como el Poema y antipoema a Eduardo Frei, o las Coplas de Navidad (antivillancico), en el cual, más

que alabar a la Virgen y al Niño, se dedica a criticar la situación del país bajo la dictadura militar. Otras veces rompe abiertamente la regla de la promesa, cuando en el "Yo pecador" dice "Pido perdón a diestra y siniestra/ Pero no me declaro culpable". ¿Por qué pide perdón, entonces?... Porque su intención es transgredir todas las reglas, tanto de la comunicación como del comportamiento social: "Yo no soy derechista ni izquierdista/ Yo simplemente rompo los moldes" ("Telegramas", II).

Por todo esto, el lector debe estar preparado para enfrentarse con una actitud distinta a estos textos. No puede leerlos como si se trataran de poesía convencional, porque el antipoema presupone un acto verbal distinto, siempre marcado por la discusión, la ironía, la distorsión de las intenciones y las actitudes. En suma, un ademán dialéctico y satírico que condiciona no sólo la situación del texto antipoético, sino también la de sus interlocutores y sus respectivos contextos y reglas de acción, así como el rango del espectro textual y extratextual de sus referencias.

El antipoema implica un acto de producción y recepción textuales que involucra el conocimiento de la literatura, del discurso intelectual y de la realidad del mundo, además del acto comunicativo mismo, que permitirá al lector establecer una lectura correcta, adecuada o simplemente resultar sorprendido y frustrado. Por ello, no es un acto motivado por la emotividad, la reflexión, la nostalgia, como es lo habitual en poesía, sino por un afán polémico de rechazo, cuestionamiento, enjuiciamiento de lo consabido, de crítica de la opinión pública. El antipoeta juega con el sistema previsible de expectativas de un lector que representa al sistema estatuido de valores en la sociedad, y se dedica a atacarlo mediante la alteración y degradación de sus esquemas mentales.

A ello se debe la preeminencia de la actitud apostrófica del hablante, que asume una actitud agresiva y desagradable, mordaz, acusadora, pero siempre abierta al diálogo, a la discu-

sión, al intercambio pacífico o violento de opiniones y experiencias. Por ello, como ha observado Carmen Foxley "A menudo el que habla es el que responde, el que habla presupone en su habla los argumentos, acusaciones o equivocaciones del discurso del otro, las que son rebatidas, discutidas, aclaradas o anuladas por presentación de alternativas que las desvirtúan o desmontan" (1985: 112).

No es el diálogo plácido de los clásicos, quienes con respeto y serenidad hacían suyo el discurso tradicional para organizar su universo significativo de acuerdo a las mismas o análogas categorías, ni la eclosión furibunda de los románticos o de los vanguardistas que intentaban borrar la tradición, sino el habla neurótica del hombre de la contemporaneidad, llena de rupturas, vacíos, tensión, un diálogo incoherente, ambiguo, contradictorio, muchas veces inconcluso.

De allí que un acto ilocucionario de tal magnitud, implique una enorme cantidad de sujetos particulares que asumen el discurso, conformando así lo que la crítica a partir de Friedrich ha llamado despersonalización del hablante lírico, es decir, la presencia de una pluralidad de voces y sujetos textuales, que no sólo rompe, sino al mismo tiempo multiplica y diversifica de tal modo el acto de emisión, que lo hace inidentificable con una sola persona histórica, vale decir, la del autor empírico. Quebrada la categoría autor que se expresa a sí mismo a través de un sujeto textual, el antipoeta asume posturas variadas, heterogéneas y aún contradictorias, puesto que no está representando a una persona individual sino a una variedad de experiencias, ademanes y seres propios de la deshumanización y la alienación de la sociedad urbana contemporánea: profesor o amante frustrado, pequeño burgués, conferencistas, supermacho imaginario, predicador loco, neurótico, intrigante, creyente dudoso, hereje, sabio, huaso ladino, poeta romántico, propagandista, cantor popular, locutor de radio y televisión, ecologista, etc.

El destinatario de esos discursos debe ser una instancia capaz no sólo de comprender la lengua de estos textos, sino también de hacer propia la carga cultural suficiente para entender la palabra de sus complicados interlocutores e interpretar los intertextos y las alusiones referenciales.

Con estos recursos, la antipoesía de Parra se vincula enérgicamente con la tradición (mediata o inmediata) para escribirla de nuevo, en un intento de trasformarla por la fuerza del lenguaje. La antipoesía es un afán de corrección que carece de un modelo propio para reimprimir lo antiguo, por lo que se dedica a desfigurarla satíricamente, pero sin ofrecer una alternativa nueva a cambio de ello, dado su carácter pesimista y nihilista que se equilibra en la relativización, la duda, el cuestionamiento. La vinculación con la tradición no significa su aceptación, sino su mantención ambigua; Parra más bien trata de librarse de su peso, por lo cual la acepta a regañadientes y, al no poder zafarse de ella, la envilece mediante el sarcasmo.

Al incorporar otros textos o elementos discursivos y referentes parciales que amplifican el texto antipoetizante en el acto de leer, se provoca la ruptura de los límites del texto concebido como fenómeno aislado en la literalidad de su significante, en las relaciones internas de sus elementos constituyentes; el antipoema se amplía, proyectándose a través de estas relaciones, de modo que los límites de un texto empiezan en sí mismo, pero se dilatan hasta los otros textos y configuraciones discursivas y referenciales que incorpora en su proceso de lectura. El antipoema evidencia los límites del texto literario convencional, los cuestiona y, en cierta sentido, los disuelve.

El poema habitual o normal existe entre su significante que lo define como un segmento sonoro y/o gráfico, un conjunto unitario de frases, y aquello que éste representa, un concepto, una experiencia, un objeto, un sector del mundo (a veces fragmentario e incluso absurdo o sin sentido); un significado.

Sin embargo, la incorporación de otros textos o discursos (por alusión, cita, paráfrasis, reminiscencia, etc.) abre los límites del texto y por ello erosiona su coherencia en cuanto significante determinado. El texto antipoético ya no culmina en su dimensión sonora y/o gráfica, sino en un conjunto más o menos abierto (según las sugerencias o instructivos del texto y la capacidad asociativa del lector) que lo completa en el acto de lectura por una necesidad de simultaneidad, es su propio texto más su transtextualidad, un complejo discursivo de evanescentes límites, que abarcan un espacio mayor del que está a la vista del lector. El antipoema es como un iceberg, que tiene una sección a la vista, fuera del agua, visible y mensurable (el texto antipoetizante) y una gran parte no visible, pero soportando la que está en la superficie (los textos y extratextos que transforma).

Por otra parte, al incluir como aspectos o elementos del acto de lectura algunos referentes fácticos, abre su propia textura a las dimensiones ilimitadas de lo real. Esto desdibuja todavía más sus límites, ya que ahora no están ni siquiera en las fronteras del lenguaje, sino en el espacio cognoscitivo que abarcan los referentes atraídos a su órbita textual; los significados no son articulados únicamente por sus palabras y las de su transtextualidad, que pueden determinar ciertos márgenes previsibles y aprehensibles de espacio escritural, sino también por fenómenos extraverbales (personas, cosas, acontecimientos, lugares, procesos...) que por su misma condición de históricos son difícilmente demarcables.

Como bien ha reconocido Foxley, mediante el uso de las presuposiciones del discurso el antipoeta "establece los límites del texto mucho más allá de los límites de lo dicho, y abarca los discursos de los otros y los de la sociedad y la cultura" (1985:113); esta observación, que se refiere al discurso de Parra es válida también para el antipoema como género y dentro de los márgenes de una lectura asociativa.

13. Desacralización y presupuestos de escritura

La mayor parte de los críticos está de acuerdo en que la antipoesía cumple una función desmitificadora de la poesía y del mundo, aunque no siempre se explica por qué es así ni cómo se provoca este efecto, por lo cual es conveniente examinarla en relación a la sátira y a los presupuestos de su escritura.

El antipoema es un tipo de texto programado para provocar un cambio de la vida del lector, específicamente en su actividad síquica: su forma de percibir la literatura, correlativa a su modo de percibir lo real. Esta intención de la antipoesía se funda en ciertos presupuestos de su escritura. El más importante es que el lector (tanto textual, es decir, previsto como instancia receptora del acto interpretativo exigido por el antipoema, como empírico, es decir, la persona real, histórica, que efectivamente lee el texto en una situación dada) está sometido a un hábito pasivo de lectura, que su decodificación se conforma con aceptar el texto tal como se le presenta, haciendo propio el conjunto (explícito o no) de reglas de comportamiento, valores, contenidos, etc., que éste le propone, sin cuestionar su validez, sus motivaciones no evidentes, sus connotaciones de diversa índole, etc.

Este presupuesto implica otro: que la literatura establecida ha colaborado a provocar en el lector un cierto grado de alienación, es decir, de ceguera, automatismo o percepción limitada, restringida, falseada, de lo existente: "La poesía chilena se endecasilabó ...".

En cambio, la antipoesía presiona al lector a sobrepasar la inmanencia del texto, aceptando el impacto de la lectura en su propia vida. Tal como los textos ejemplares (Suleiman 1977), el antipoema implica una regla de acción aplicable no al sujeto discursivo (del enunciado o de la enunciación), sino al lector empírico del antipoema, actuando sobre la realidad misma; para ello, trata de impresionar con fuerza catártica al lector para

incitarlo a cambiar su visión de la literatura y la existencia y manipula su forma de leer sometiéndolo a una experiencia desacralizadora en el acto de lectura. En esta perspectiva, el antipoema es un mediador textual, que sugiere al lector la adopción de ciertos mecanismos síquicos, ideas, hábitos y comportamientos involucrados en la experiencia estética provocada por la lectura. Al cambiar la óptica del lector, la antipoesía interviene en los procesos de desacralización de la poesía y del mundo.

Desmitificar la poesía significa problematizar o anular su presunta inmanencia, derivada de la concepción del texto como absoluto, evidenciando en el propio texto sus relaciones con lo real, con otros textos y con su propio proceso de producción y estructuración textual; la antipoesía lo intenta mediante la importancia concebida a las alusiones referenciales ("Yo soy más de La Reina que de la Isla/ mucho más de Chillán que de Santiago"); el empleo de todo tipo de expresiones coloquiales, clichés, modismos, etc., propios del habla coloquial de Chile y no de la tradición poética ("Si no somos hermanos/ qué cresta somos"); los distintos recursos de la trans textualidad que permiten observar que el texto no se basta a sí mismo y requiere la interacción con otros discursos para significar; la lectura asociativa o relacional, que obliga al lector a poner en evidencia su conformación y funcionamiento textual. Al mostrar el carácter de su propio discurso poético (el anti-Lázaro, el poema y antipoema a Frei, el anti-villancico) explicitando que su texto se opone a algo determinado, Parra lo hace más cercano a sus lectores, más al alcance de todos, y con eso elimina o atenúa su apariencia sacral.

Por otra parte, al tratar los temas considerados de valor sacral en forma irrespetuosa, relativista, cómica y con lenguajes inapropiados según la tradición, indica un modo seguro de desacralizar el mundo. Por ejemplo, en "Cambios de nombre" indica que el mundo carece de un orden inmutable, propio de

la naturaleza o el designio divino, por lo que decide cambiar el nombre del sol por el de Micifuz, evidenciando de paso la arbitrariedad del lenguaje y la relatividad de la nominación. Incluso, propone que a la divinidad se le cambie nombre. Al mismo tiempo da a conocer que el poeta es un ser arbitrario que puede escribir cualquier cosa, y no un vate o ser iluminado capaz de develar el misterio de la realidad: "A los amantes de las bellas letras/ Hago llegar mis mejores deseos/ Voy a cambiar de nombre algunas cosas". Por ello hay que exigirle que cumpla su palabra (desacralización del poeta). Pero, la poesía no cambia al hombre, a la realidad, como quería Rimbaud: se trata únicamente de un cambio de nombres, las cosas siguen siendo las mismas; la poesía no tiene un poder órfico ni mágico, ni explica ni transforma al mundo: es sólo un juego de palabras, inofensivas y separadas de lo real (desacralización de la poesía). "Todo poeta que se estime a sí mismo/ Debe tener su propio diccionario"; el poema es esto, es resultado de la actividad verbal de un artista que para respetarse y ser respetado debe escribir de manera distinta a la de sus colegas, para lo cual debe aprender las reglas de su arte como cualquier otro trabajador, manual o intelectual. Y la técnica para conseguirlo es cambiar el nombre de las cosas, alterando la relación expresión-contenido de algunos signos particulares. Todavía más: dando a conocer abiertamente sus propósitos y procedimientos, el antipoeta ha mostrado el proceso de escritura (y con ello, el de la lectura) y los componentes del texto poético. En otros textos, a partir de "La batalla campal", se insiste en explicar el acto de escritura del antipoema: coloca un ejemplar en borrador, manuscrito y lleno de correcciones, frente al texto definitivo, impreso. Lo mismo hace en diversos artefactos, dejando incluso sólo el ejemplar en borrador, con correcciones, como en el que dice "Estoy con el agua al pescuezo/ si me siento me ahogo", en que la palabra 'pescuezo' aparece en lugar de 'cuello', que está tarjada.

14. Temáticas de la antipoesía

La antipoesía de Parra carece de restricciones en su grandioso proyecto de reescribir la literatura occidental y grabar el mundo al revés. Guiado por un espíritu totalizante y plural, el antipoeta escucha todas las voces, lee, relea y reescribe todos los libros, practica todos los lenguajes y estilos para alumbrar con su linterna de luces infrarrojas los sectores más disímiles del mundo conocido y estudiado.

No obstante, hay ciertas zonas de sentido más sensibles para desacralizar mitos, convenciones, hábitos, fantasmas, estereotipos, dentro de las cuales aparecen algunos temas cruciales para un escritor del siglo XX.

Me parece que estas zonas son la literatura, lo sagrado y la cotidianidad. En la primera destaca la postura metapoética para diagnosticar la situación de la poesía, de la propia antipoesía, de los géneros del lenguaje y del proyecto del texto absoluto. En la segunda, la religión y el mito, en relación a la problemática de la desacralización. En la tercera, los temas de la persona, de la circunstancia o contingencia y de la ecología.

Para tratar estos aspectos, seleccionaré los elementos claves tratados en mi libro anterior, que el lector interesado podrá revisar para completar lo que pudiera quedarle incompleto o desarrollar con más fundamentos y detalles.

14.1. Los antipoemas metapoéticos

La metapoesía corresponde a una actitud permanente de los humanos, la de tomar conciencia de sí mismos (su ser, su quehacer, su existir) y de los medios que le permiten lograrlo (su pensamiento, su lenguaje, su poesía, constituida en medio y objeto de reflexión).

Aunque en todo tiempo han existido, es en la moderni-

dad que esta clase de textos empieza a hacerse predominante, como ha señalado Friedrich (1959:74), por el convencimiento de que al tomar conciencia de su propia actividad y usar el poema para teorizar acerca de ella, el poeta aumenta la tensión poética.

Ya sabemos que la antipoesía tiene un enorme poder de representación de la realidad, tanto a partir de la capacidad mimética propias del lenguaje y del texto, como de particulares procedimientos de remisión a referentes que existen en el mundo y, por ello, en el conocimiento humano. Pero, también constituye una acabada experiencia de autorreflexividad, un ensayo metapoético de indudable interés y calidad.

Nicanor Parra sabe que la antipoesía constituye una oposición contra cierto tipo de poesía y de pensamiento, contra los cuales reacciona y pretende hacer reaccionar a otros mediante el desarrollo de nuevos modos expresivos, sabe que opera contra las normas aceptadas y compartidas y que al producir una estructuración nueva y distinta de los textos poéticos impide un reconocimiento inmediato por parte del lector, por lo cual debe darle algunas pistas, es decir, una cierta cantidad de información metapoética que le ayude a lograr una adecuada comprensión. Éste es el sentido profundo de la antipoesía metapoética. Sin embargo, no debe olvidarse que Parra no sólo intenta atraer y orientar al lector mediante su metalenguaje, sino también confundirlo, por lo que su empleo siempre será ambiguo.

Los elementos metapoéticos de la antipoesía pueden apprehenderse en tres niveles principales: su nominación, sus estrategias de conformación textual y su enunciado.

La denominación está definida desde 1954 en *Poemas y antipoemas* por el prefijo *anti-*, que genera los términos *antipoema*, *antipoeta* y *antipoesía* y permite hacer inferencias relacionadas con la naturaleza de esta escritura. El título general funda la legitimidad del término y lo asocia a un campo acotado conceptualmente que lo diferencia de usos anteriores de la

misma palabra. La presencia del ilativo “y” nos indica que se reúnen y vinculan dos tipos de elementos textuales: poemas y antipoemas. No se trata de un libro más de poesía, sino de uno que presenta poemas y otra clase de textos, que siendo literarios, no son poemas propiamente tales. Por tanto, es un título exegético (Carrasco 1984:75-9) que apunta al género del texto presentado, claro indicador de su naturaleza y clave de lectura, como en distintos otros casos de la obra de Parra.

La referencia a géneros diversos es muy amplia en la antipoesía y en la obra total de Parra; es fácil recordar “Canción”, “Autorretrato”, “Epitafio”, “Cartas del poeta que duerme en una silla”, “Oda a unas palomas”. Esta última, como ha indicado Goic (1970:6-7), especifica los rasgos opuestos a una oda: una actitud de denuesto e invectiva contra las aves en lugar de alabanza, un lenguaje coloquial y en cierto grado informal, y no solemne y afectivo; una actitud fría, despersonalizada y hasta irónica, en lugar de emocionada, íntima o patética; desconfianza en una realidad ambigua e inestable (las palomas son hipócritas; comicidad, etc.), todo ello enmarcado por un título contradictorio. El mismo autor ha indicado una serie de formas discursivas utilizadas por Parra: la lección magistral, la conferencia, el informe científico o académico, la confesión, el reportaje, el relato periodístico, la noticia, la gacetilla, el aviso, la advertencia, etc. de la literatura y del lenguaje.

Por supuesto, el uso que hace Parra de una gran variedad de tipos de discurso o géneros de la lengua y la literatura es antipoético: “Paisaje” ridiculiza los poemas de alabanza a la naturaleza mediante la descripción de lugares hermosos y singulares y puede entenderse como un intento de degradación del venerable tópico del *locus amoenus*; “Versos sueltos” no es un conjunto de “versi sciolti”, sino de reproducciones de expresiones coloquiales de la calle, de titulares de periódicos, lugares comunes, etc., acomodados en forma de poemas y bajo un título vanguardista; la “canción” transforma la delicadeza y

espiritualidad del tema amoroso de la *canzone* petrarquesca en un crudo erotismo que, más que galantear a la mujer, la provoca, con desvergüenza e impudor; "Nieve" se presenta como un cuento de nunca acabar, que no es tal por su marcada referencia a hechos reales y porque no es producto de la imaginación popular colectiva sino del conocimiento de un poeta culto; el "Autorretrato" constituye la versión deformada de los retratos poéticos, tales como "Adelfos" de Manuel Machado, "Yo soy aquel que ayer no más decía", de Rubén Darío, el "Retrato" de Antonio Machado, con el cual justamente Hugo Montes lo ha comparado (1970:25-32; el "Epitafio" se incorpora en este paradigma como una variante del retrato y reitera, en forma inversa, los rasgos propios de este tipo de discurso.

Un caso ejemplar del manejo distorsionado de géneros estandarizados es el "Discurso Fúnebre" que se vincula a un tema muy comentado de la antipoesía, la muerte, y a un ámbito desacralizado en forma preferente, lo sagrado. Este tipo de discurso ha encontrado un cierto desarrollo literario ligado a la elegía, pero constituye sobre todo un género propio del lenguaje social. El lugar adecuado de la ilocución del discurso fúnebre es el cementerio, frente a la tumba y al ataúd del difunto, poco antes de enterrarlo y en presencia de sus deudos, amigos y acompañantes de diversa condición. Se trata de un discurso aseverativo que debe despertar en los deudos esperanza y seguridad en la vida eterna y cumplir una función exhortativa, para instarles a vivir en forma recta, con el fin de ganar también el derecho a una vida eterna gozosa. Por ello, el orador declara su convicción en la existencia de la vida eterna, fundada en la fe en Dios, que implica la felicidad permanente. Consecuentemente, la actitud de todos es reverencial hacia la muerte y respetuosa hacia los elementos que la representan (como el luto), ya que surge del temor hacia lo desconocido. Dada la incertidumbre que acompaña a la muerte y la inseguridad con respecto al destino del difunto presente y de aquellos

que lo serán, el discurso conforma el centro de una ceremonia patética y solemne. El sujeto del enunciado de este género es el difunto, visto en sus rasgos positivos e implica por ello la aceptación de la tónica de la consolación.

El "Discurso fúnebre" de Parra constituye una profunda transgresión de este esquema. El orador antipoético habla sobre todo en el lugar propio de la ceremonia, pero no al principio, en que está junto al lecho de muerte del enfermo. Allí se dirige al médico, que por general no forma parte del cortejo fúnebre: "Es un error creer que las estrellas/ Puedan servir para curar el cáncer/ El astrólogo dice la verdad/ Pero en este respecto se equivoca/ Médico, el ataúd lo cura todo". Además, no permanece en la tumba del difunto, pues se va a sentar cerca del catafalco de su padre y sale a pasear por el cementerio: "Me voy a charlar con los espíritus". Su discurso no es aseverativo, sino interrogativo: "Un caballero acaba de morir/ Y se ha pedido a su mejor amigo/ Que pronuncie las palabras de rigor/ Pero yo no quisiera blasfemar,/ Sólo quisiera hacer unas preguntas/ La primera pregunta de la noche/ Se refiere a la vida de ultratumba:/ Quiero saber si hay vida de ultratumba/ Nada más que si hay vida de ultratumba" "¿El que construye el nicho sabe más?"; "¿Para qué lo despiden los amigos?/ ¿Para que resucite por acaso?", etc. El antipoema cuestiona los presupuestos metafísicos de la ceremonia fúnebre, por lo que transforma la función exhortativa en cuestionadora, la certeza en duda. No confirma ni niega la existencia del más allá, pero crea la sospecha sobre ella y tiende a provocar desolación y miedo en la conciencia de los deudos, en vez de consolarlos. Esto lo consigue preguntándole a todo el mundo si existe o no la vida de ultratumba, incluso a quienes no pueden responder sus interrogantes, ya que "alguien tiene que estar en el secreto". Lo extraño es que le consulta al constructor del nicho, al sepulturero, al marmolista, a las propias tumbas, pero no a quien por formación y oficio se supone experto en estos problemas,

que es el sacerdote. El orador, pues, evidencia ante todo su escepticismo y no su fe, tanto en la existencia de la vida eterna como de Dios (cómo no va existir un tribunal/ O los propios gusanos son los jueces), por lo que sus planteamientos se acercan más a los de un sofista o de un neurótico, que a los de un creyente agobiado por dudas de fe o de doctrina.

Esta situación explica su actitud aparatosa, pomposamente teatral y, por ello, ridícula: "Tumbas que parecéis fuentes de soda/ Contestad o me arranco los cabellos/ Porque ya no respondo de mis actos/ sólo quiero reír o sollozar". El hecho de dirigir las preguntas a quienes están incapacitados para contestarlas, evidencia su carácter de sofisma y la irreverencia del orador: habla de la "gran comedia funeraria", de la "cocinería de la muerte" en que eran duchos los antepasados, compara a los cadáveres en sus nichos con latas de sardinas, etc. De este modo, transforma una ceremonia trágica en ridícula e irrisoria: el orador habla de cualquier cosa, se dirige a quienes no corresponde, realiza actos indebidos, como sentarse, ofender a los deudos, poner en duda los fundamentos mismos de la ceremonia. Incluso, en lugar de hablar del difunto, como es lo lógico, se toma a sí mismo como sujeto clave de la situación, sobre todo al final del texto: se dedica a plantear sus propias dudas en lugar de confortar a los demás; quiere saber si hay vida de ultratumba y para eso pronuncia su discurso, anunciando desde el primer momento: "Voy a sentarme en esta silla negra / Cerca del catafalco de mi padre/ Hasta que me resuelvan mi problema" (nótese la duplicación de marcas formales indicadoras de primera persona: me, mi). Al final, sigue hablando de sí mismo, se ensalza y enfatiza sus méritos: "En resumen señoras y señores, /Sólo yo me conduelo de los muertos".

La estrofa última es muy decidora al respecto: "Estoy viejo, no sé lo que me pasa/ ¿Por qué sueño clavado en una cruz?/ Han caído los últimos telones/ Yo me paso la mano por la nuca/ Y me voy a charlar con los espíritus". El orador se ha

despreocupado completamente del sentido de su presencia en ese lugar y de la ceremonia misma (aunque dice que ha terminado, han caído los últimos telones, como en las comedias teatrales) para encerrarse en su interioridad. Mediante preguntas mal intencionadas, contradice los tópicos de la consolación: ridiculiza la sacralidad del cadáver haciendo ver su analogía situacional con las latas de sardina, la moral de la viuda mediante la acusación de liviandad, la sinceridad de los amigos indicando que sus actitudes responden al interés por ellos mismos y no por el difunto: "Un profesor acaba de morir/ ¿Para qué lo despiden los amigos?/ ¿Para que resucite por acaso?/ ¿Para lucir sus dotes oratorias!/ ¿Y para qué se mesan los cabellos?/ ¿Para estirar los dedos de las manos!". Casos como éste hay muchos en la antipoesía de Parra.

Un poema metapoético muy importante en la obra de Parra es "Advertencia al lector" que se instituye como una especie de anti-arte poética, puesto que en lugar de enseñar o explicar lo que es la poesía, el autor empieza a defenderse de una posible crítica negativa a su poema por parte del lector.

En otros textos, el antipoeta no explicita de modo tan claro que su antipoema debe leerse de modo distinto al poema convencional, pero lo da a entender mediante su propia estructuración; el lector debe empezar a leer sin aviso y durante el proceso darse cuenta que necesita operar de modo diferente: las indicaciones de lectura no están expresas, el lector necesita descubrirlas por sí mismo a medida que lee. Por ejemplo, en *Versos de salón* el título remite al conjunto de poemas que conforma el volumen a través de la mención de un cierto tipo de versos existentes en la tradición poética, dando a conocer implícitamente por medio de una figura retórica (la ironía) su método de codificación del texto. No hay versos de salón en el libro que lleva este nombre, pero sí una serie de textos transgresores de lo esperado.

En otros casos, los antipoemas toman como tema la poe-

sía y la antipoesía. En forma crítica y negativa a la primera, en forma explicativa o exegética, aunque también ambigua, a la antipoesía.

La poesía. La concepción de poesía como actividad idealizadora y ligada a la belleza opera como presuposición de la mayor parte de los textos antipoéticos y es contra la cual reacciona la antipoesía, por considerarla enajenante, desligada de la vida real, actividad degradada, vinculada a anormalidad, "Art is homosexual", practicantes sospechosos, como en "Rimbaud was a girl/ dice la N.T./ y agrega 'I am a boy'", el poeta lírico es un *Pithecanthropus Erectus*, etc.

En buenas cuentas, el autor se plantea la existencia de la poesía como un dilema y expresa su desconfianza hacia ella: "Y la poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu".

Su juicio sobre los poemas también es negativo y prefiere jugar con ellos, malévolamente, para hacerlos decir lo que no estaba previsto en su programación textual y de este modo deslegitimarlos, como en la conocida estrofa de Gabriela Mistral, que sufre una transformación en los *Artefactos* y otra en los *Chistes*...

Piececitos de niño,

azulosos de frío,

¡Cómo os ven y no os cubren,

¡Dios Mío!

Calzados Bata

Piececitos de niño,

Azulosos de frío,

¡Cómo os ven no os cubren,

Dios mío"

Piececitos de niño,

azulosos de frío

cómo os ven y no os cubren

¡Marx mío!

Lo mismo sucede con otros como "Farewell" de Neruda, "Nada" de Pezoa Véliz, etc.

El rechazo de la poesía convencional es extremo en "La

montaña rusa", escrito contra el concepto establecido de lírica para mostrar su vaciedad ritual. Este antipoema no remite a un texto individual, sino a una serie abierta de poemas que se unifican bajo un concepto estereotipado de poesía.

La antipoesía. La decisión de escribir antipoemas en lugar de poemas surge de un diagnóstico pesimista de la poesía que obliga a tomar medidas extremas. Lo dice un artefacto ya citado: "La poesía chilena se endecasilabó/ ¿Quién la desendecasilabará?/ ¡El gran desendecasilabador!" Y también en este otro: "La Poesía/ morirá/ si no se la/ ofende/ hay que poseerla/ y humillarla en público/ después se verá/ lo que se hace". Como es claro, el gran desendecasilabador es el antipoeta. Su tarea, transformar la poesía de su país y de su lengua en un código accesible y válido para el hombre actual, es decir, revitalizarla.

Como un tipo de escritura opuesto y que asume rasgos chocantes y excluidos por la literatura convencional, la antipoesía es definida (metafóricamente) de diversos modos. En los artefactos encontramos: "Antipoesía/ Máscara contra gases asfixiantes" y, además, en "Garabatos", anunciada como próxima obra de su autor, se habla de "Poemas impertinentes/ Poemas que no vienen al caso/ Poemas por debajo de la pierna/ Poemas provisorios/ Por mientras" y se sugiere a los escritores noveles "Ojo poetas jóvenes/ en la vulgaridad está la cosa". Junto a ello, los antipoemas son definidos como textos lúdicos que deben provocar carcajadas ("Advertencia"), proyecto que alcanzará su radicalización en su forma de *Chistes* ..., puesto que la poesía es una actividad sin sentido que no ayuda a vivir, una actividad inauténtica y desvitalizada vinculada a un problema ontológico y teológico: "Sólo podemos vivir/ De pensamientos prestados/ El arte me degenera/ El sexo me degenera/ Convénzase que no hay Dios" ("Composiciones"). La poesía se escribe "para vivir", nos dice, pero se escribe contra uno mismo, lo que es contradictorio. Por esto todo (hasta el ser humano) está de más.

La idea que la poesía se hace a partir de lo consabido se expresa en diversas partes y se sintetiza de modo brillante en "Tres poesías. 1. "Ya no me queda nada por decir/ Todo lo que tenía que decir/ Ha sido dicho no sé cuantas veces". La antipoesía surge de este callejón sin salida y por eso siente la necesidad de un nuevo lenguaje como un hecho de vida o muerte (Cf. "Cambios de nombre", "Advertencia al lector", etc.). No le basta escribir en araucano o en latín ("Lo que el difunto dijo de sí mismo"), pues el problema es más serio que usar un código poco conocido, pero correspondiente a las normas establecidas.

Por eso, junto al carácter agresivo, a la reiteración de lo dicho y las formas de decir, a la sátira, el antipoeta deberá usar la contradicción como lenguaje de la antipoesía. El discurso esquizofrénico del Cristo de Elqui y "Test" son los mejores ejemplos. Este último adopta la forma de una prueba escolar que el antipoeta propone al lector sobre dos temas: la definición del antipoeta como escritor y la del tipo de textos que produce.

Este antipoema está dividido en dos partes, cada una organizada en tres secuencias: se inicia el planteamiento del problema mediante una interrogatio implícita, luego una enumeratio coloca una serie de alternativas heterogéneas, y por último se da una indicación al lector para que elija la correcta, verdadera, según el lenguaje convencional de la enseñanza. Sin embargo, la imposibilidad de encontrar una respuesta correcta y el hecho de dejar la decisión al lector, implica que para el emisor (antipoeta) no existe una respuesta válida: lo son todas o cualquiera o ninguna. Extraño caso de un maestro que no sabe lo que enseña, por lo que asume la totalidad de la pregunta y la respuesta, lo que es contradictorio.

Más allá de los diversos conceptos que la poesía puede hacer suyos (poesía como belleza, expresión, magia verbal, fiesta del intelecto, etc.), la antipoesía sólo puede definirse como

su contradicción, de ella y de sí misma. En "Telegramas. III" el antipoeta lo afirma con claridad: "Que para qué demonios escribo?/.../Para cumplir con Dios y con el diablo/.../ Para llorar y reír a la vez".

El proyecto del texto absoluto. Uno de los momentos más notables de la metapoesía y del conjunto de la antipoesía de Parra es la asunción del proyecto absoluto.

El origen de esta utopía podemos encontrarlo en una de las categorías de la lírica moderna, la búsqueda del absoluto concebido como una trascendencia vacua (Friedrich 1959), que posibilita la divinización del poeta y de su actividad, y la consideración del poema como una entidad inmanente capaz de erigirse en absoluto mediante la abolición de la realidad.

Esta actitud se funda en una cierta idea del progreso, presente en la poesía romántica y en la filosofía posthegeliana, que genera la imagen del "homo homini deus" de Feuerbach, del superhombre de Nietzsche, del sabio santificado de Comte, del héroe de Carlyle, del poeta absoluto de Hölderlin, del poeta-dios de Huidobro. Como proceso global corresponde a una crisis religiosa que conduce al hombre a sentirse Dios y a querer sustituir el absoluto divino por un absoluto humano divinizado (Xirau 1961); en palabras de Marcel Raymond "Le correspondía al arte (aunque no a él solo) satisfacer algunas de las exigencias humanas que la religión había apaciguado hasta entonces. En adelante la poesía tiende a convertirse en una ética o en no sé qué instrumento irregular de conocimiento metafísico; le inquieta la necesidad de cambiar la vida, como quería Rimbaud, de cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo del ser" (1960:9).

La consecuencia de este modo de concebir la poesía es el proyecto de realizar la más alta utopía literaria: la escritura del texto absoluto o total, es decir, un texto que incluya todos los sentidos, todas las posibilidades significantes del lenguaje y remita, por tanto, a la totalidad de lo existente en todas sus

dimensiones. Algunos poetas han intentado superar la capacidad real del lenguaje de abarcar el todo en un solo texto mediante variados procedimientos, que van desde el uso de formas caligramáticas que tratan de reproducir a través del significante gráfico los sentidos expresados hasta la apelación a la actividad descodificatoria múltiple del lector, estimulada por la presentación de un texto móvil, polivalente, polisémico y connotativo. Sin embargo, abarcar el todo sería factible sólo mediante un texto absoluto, que por su misma condición es imposible.

Una variante de este proyecto es el *texto infinito*, es decir, un texto que no puede terminar porque se está escribiendo indefinidamente, en forma infinita, y por su misma condición debe ser declarado inconcluso por su autor. De modo inverso al texto absoluto, su aspiración no es a la perfección, la plenitud encerrada en el lenguaje, la totalidad, sino a lo innumerable, lo interminable, la indefinición, la variabilidad, la sucesión inaprehensible del *fluir* temporal. Ejemplos destacados de esta manera de escribir son *Umbral* de Juan Emar y *El arte de la palabra* de Enrique Lihn. Un antecedente valioso se encuentra en *Altazor* de Huidobro; recordemos la serie encadenada de imágenes y definiciones creacionistas al comienzo del Canto III que culminan en "etc., etc., etc."; y, luego la serie de los molinos del Canto V.

El primer antecedente conocido del proyecto del texto absoluto se encuentra en la concepción de Edgar Allan Poe de un texto válido por sí mismo, que no comunica, sino únicamente es, "the poem per se", que encontrará un desarrollo posterior en la idea de una "poésie pure". También en Rimbaud, que define la actividad poética como la "alchimie du Verbe", por lo tanto, transformadora de la realidad; su proyecto consiste en inventar un verbo poético accesible a todos los sentidos mediante ritmos instintivos, la invención de color para las vocales, la regulación de la forma y el movimiento de cada con-

sonante; su soneto "Voyelles" constituye una puesta en práctica, parcial, de su empresa. Como le dice a su amigo Paul Demeny en su conocida carta del 15 de mayo de 1871, la tarea del poeta es volverse vidente para llegar a lo desconocido, ver lo invisible y oír lo inaudible, convirtiéndose en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, el sabio supremo (1954:269-74).

En Mallarmé, la idea se define en torno al proyecto del *Livre*, medio para vencer al Azar (la realidad histórica) transformándolo en Necesidad (el absoluto), un texto que sea la explicación órfica del universo, suma de todas las artes (que expresan la totalidad del universo cada una según sus propios medios). Su escritura es la búsqueda paciente del arte único y supremo que sea susceptible de expresarse en una obra absoluta, un esfuerzo de reducción de la pluralidad de las artes a la unidad del Libro. Este sueño del libro único, definitivo y universalmente repartido, tiene su modelo en la Biblia. Mallarmé hizo dos intentos para demostrar su factibilidad: *Igitur*, de 1869, y *Un coup de dés*, de 1879, fragmento realizado que probaría metonímicamente la existencia del todo, el cual, para poder escribirlo, "il faudrait être je ne sais qui pour cela" (1945:663).

Nicanor Parra, en sus *Artefactos* de 1972 y en sus *Chistes parra desorientar a la policía/poesía* de 1983, ha logrado realizar lo que Eco llamara una "obra en movimiento", es decir, el punto extremo de la "obra abierta" que constituye un notable acercamiento al sueño de Mallarmé. Como he dicho más atrás, las tarjetas postales de Parra, al estar liberadas de la continuidad determinada por las restricciones del volumen e incluso de la página, presentan más posibilidades de combinaciones susceptibles de producir múltiples sentidos y provocar la ilusión de la Obra total siempre renovable, en permanente transformación. Sin embargo, incluso en estos conjuntos textuales móviles y multiplicables, la capacidad significativa tiene límites: una computadora podría calcular el máximo posible

de combinaciones, y el aparente absoluto del texto se esfumaría. Es sólo una obra infinita.

En cambio, "Yo me sé 3 poemas de Memoria" logra realizar, en forma antipoética, el proyecto del texto absoluto. Se trata de un texto singular, compuesto apenas por el título, tres poemas ajenos precedidos de un número, con lo cual termina el cuerpo normal del complejo textual, y de una nota, llamada por medio de un asterisco, compuesta por cuatro versos, el último de los cuales termina en puntos suspensivos. La primera versión (que sigo aquí) me fue dada a conocer por Nicanor Parra en Isla Negra la noche del 29 de diciembre de 1983; una segunda incompleta aparece en *Hojas de Parra*: allí se altera el orden de los textos incluidos (se coloca primero el que empieza "Alma no me digas nada"; luego "Era un pobre diablo que siempre venía"... y al final "Tierra de Arauco tierra triste"..., que sustituye a "Yo soy como el fracaso total del mundo, oh, Pueblos"... o a "Balada" de Gabriela Mistral que también estuvo contemplado en su concepción inicial. Una diferencia significativa de esta variante es la ausencia de los cuatro últimos versos, lo que (al ser considerada fuera del conjunto de sus versiones) anularía su condición de texto absoluto.

*Yo me sé 3 Poemas de Memoria**

1

Yo soy como el fracaso total del mundo, oh, Pueblos.
El canto, ahí, de bruces, frente a Satanás,
dialoga con la ciencia tremenda de los muertos;
y mi dolor chorrea de sangre la ciudad.

Aún, mis días son pedazos de muebles viejos.
Ayer tarde, veía llorar a Dios. Los gestos van

YO ME SÉ 3 POEMAS DE MEMORIA*

1
Yo soy como el fracaso total del mundo,
oh Pueblos

2
Era un pobre diablo...

3
Alma no me digas nada

* próximamente
Yo me sé 10 Poemas de Memoria
en preparación
Yo me sé 100 Poemas de Memoria ...

Así, mi niña, solos, y tú dices: "te quiero",
cuando hablas con "tu" Pablo, sin oírme jamás.

Hoy, las bocas de mujer hieden a tumbas.
El cuerpo mío se cae sobre la tierra bruta
lo mismo que el ataúd del infeliz.

Enemigo del hombre, aúllo por los barrios
un mal, aquel más bárbaro, más bárbaro, más bárbaro
que el hipo de cien perros echados a morir.

2

Era un pobre diablo que siempre venía
cerca de un gran pueblo donde yo vivía;
joven, rubio y flaco, sucio y mal vestido,
siempre cabizbajo... ¡Tal vez un perdido!
Un día de invierno lo encontraron muerto
dentro de un arroyo próximo a mi huerto
varios cazadores que con sus lebreles
cantando marchaban... Entre sus papeles
no encontraron nada ... Los jueces de turno
hicieron preguntas al guardián nocturno:
éste no sabía nada del extinto,
ni el vecino Pérez, ni el vecino Pinto.
Una chica dijo que sería un loco
o algún vagabundo que comía poco,
y un chusco que oía las conversaciones
se tentó de risa... ¡Vaya unos simplones!
Una paletada le echó el panteonero,
luego lió un cigarro, se caló el sombrero
y emprendió la vuelta... Tras la paletada,
¡Nadie dijo nada, nadie dijo nada!

3

Alma, no me digas nada,
que para tu voz dormida
ya está mi puerta cerrada

Una lámpara encendida
esperó toda la vida
tu llegada.
Hoy la hallarás extinguida.
Los fríos de la otoñada
penetraron por la herida
de la ventana entornada.
Mi lámpara estremecida
dio una inmensa llamarada.

Hoy la hallarás extinguida.

Alma, no me digas nada
que para tu voz dormida
ya está mi puerta cerrada.

**próximamente*

*Yo me sé 10 poemas de Memoria
en preparación*

Yo me sé 100 Poemas de Memoria

Sorpresivamente, casi jugando, Parra ha realizado el proyecto del texto absoluto: su texto incluye todos los sentidos posibles que puede nombrar o sugerir el lenguaje, puesto que encierra virtualmente todos los poemas escritos y que se escribirán. En este sólo y estricto sentido lo ha hecho. Parra ha descubierto otra vez el huevo de Colón: la única manera de escribir el texto absoluto es concibiendo uno que pueda incluir a todos los demás.

Es un texto parco, sobrio, sencillo, podría decirse pobre, en cuanto a su significante literal, no así en cuanto a su significante implicado (todos los textos poéticos) y a su sentido, virtualmente infinito. Además, está construido a partir de elementos poco usuales o considerados de valor secundario en la poesía habitual en relación a la frecuencia de su uso: el texto está conformado prácticamente por el título y una nota (discursos complementarios de índole metapoética), y su cuerpo, por tres números que incorporan la cita de poemas que no son del autor, sino de otros poetas: Pablo de Rokha, Carlos Pezoa Véliz y Juan Guzmán Cruchaga, encontrables en cualquier antología seria de la poesía chilena. Además, enfatiza procedimiento de naturaleza gráfica y grafémica: los números; las mayúsculas, innecesarias desde un punto de vista ortográfico, pero que realzan la significación de los términos marcados estilísticamente (Poemas y Memoria); el asterisco; los espacios en blanco, que demarcan los límites entre los discursos propios enmarcantes (título y nota) y discurso ajeno enmarcado (cita) verbal y extraverbalmente (por los números).

Se trata de elementos heterogéneos, elegidos por la arbitrariedad de la memoria del poeta, que manifiestan la condición de bricolage intelectual que asume la antipoesía.

El título, las notas y los números organizan el primer momento de constitución del antipoema, la conjunción, que opera por reescritura de lo establecido. Entre el título y la cita se produce el momento de ambigüedad, pues el primero anuncia un texto (poético) del autor y la segunda realmente presenta textos ajenos, lo que altera la expectativa del lector y contribuye al mismo tiempo a realizar la disyunción, estado final del antipoema. Invirtiendo el modelo de la poesía tradicional, que implica originalidad, el cuerpo del antipoema se presenta como una copia. La nota, a su vez, deforma satíricamente el modelo (poema convencional especificado como texto absoluto) al presentarlo no como una investigación metafísica, sino como una

mercadería anunciada por un charlatán de feria. El sujeto antipoético no asume una actitud oracular o divinizante, por lo tanto, ya que, además, no ofrece una explicación del mundo, sino el mero producto de su actividad memorística: citar tres poemas. Luego, avisa que lo mismo podrá hacer con diez y después con cien.

Los puntos suspensivos nos indican que la actividad memorística se prolongará según el modelo subyacente de una "progresión geométrica", lo que convierte al texto en infinito, ya que los poemas en preparación son incontables y aumentarán progresivamente ($101...102...103...10n...$). Los términos que están en progresión son los que corresponden a la nota, es decir, los poemas que el hablante sabe y que seguirá aprendiendo hasta llegar al punto buscado, que es la constitución del texto absoluto. El método del texto de Parra es el "cálculo infinitesimal" que consiste en aproximarse al valor real de algo (en este caso, el texto absoluto) mediante aproximaciones infinitesimales (los poemas que el hablante aprende de memoria). Como el entorno del punto buscado es un espacio infinito (porque se puede llegar a él por múltiples direcciones o sentidos) este espacio será poblado hipotéticamente, según la afirmación del sujeto, por todos los textos que irá aprendiendo de memoria. La totalidad de ellos será el absoluto, puesto que n tiende a infinito.

Todo poema escrito ya (o que se escriba a continuación de éste) está incluido en el texto de Parra por el silencio verbal: los puntos suspensivos, que pasan a tener un valor de n , o sea, de infinito.

El propio autor (en una conversación del 31 de diciembre de 1983 en Isla Negra), luego de haber escuchado la explicación de este sentido de su texto, trató de refutarlo del siguiente modo: un poeta escribe un texto que dice: "No me gusta el poema total de Parra". Al parecer, lo anula, lo descalifica, pero en realidad no es así, puesto que su poema ya está incluido en

el entorno del punto que se quiere llenar (el texto absoluto) como un elemento más de la progresión geométrica: en algún momento el sujeto lo aprenderá de memoria. Nada se le escapa, pues, al abarcar todos los poemas: también lo hace con todos los temas, todos los estilos, todos los lenguajes. En la brevísima unidad del texto se asume toda la variedad y la multiplicidad de la poesía.

“Yo me sé 3 Poemas de Memoria” es el texto más económico y al mismo tiempo más ambicioso que se ha escrito, más que el *Canto General*, *The Waste Land* o los *Cantares* de Pound, puesto que cualquier otro proyecto poético pasa a ser parcial frente a la voluntad totalizadora de Parra.

La motivación es modesta (el sujeto ofrece el conocimiento de tres poemas que guarda en la memoria y de otros que memorizará), pero esencial, ya que se refiere a lo básico: los textos poéticos, es decir, el centro y eje de la actividad literaria. Despierta la curiosidad y la atención del lector, ya que pone en juego un mecanismo necesario para él: su memoria textual que le permite verificar si el texto es nuevo o pertenece a la tradición, clasificarlo y vincularlo con los que cita, evoca o alude.

El hablante también es modesto, aparentemente, pues aunque centra el discurso en el yo, ha renunciado a la vanidad de leer sus propios poemas y carece de todo atributo extraordinario o trascendente. Sin embargo, se proyecta como un yo infinito mediante la ampliación de su memoria hasta límites inconcebibles, para poder abarcar su objeto inconmensurable.

De acuerdo a lo que hemos visto, nos encontramos frente al antipoema del texto absoluto, es decir, un texto construido como una reescritura de este modelo, al que se invierte y deforma satíricamente para desacralizarlo. Por ello, encierra “virtualmente” todos los poemas, pero al hacerlo de este modo no lo hace “realmente” y con ello evidencia su imposibilidad fáctica. El recurso del sujeto textual para lograrlo es la memoria

expandida al infinito, que sólo funciona en una dimensión hipotética, teórica, pero no efectiva. Se trata de una “proyección al absurdo” de una capacidad humana. La misma condición hiperbólica de su proyecto, mejor dicho, de su manera hiperbólicamente absurda de intentar realizar el proyecto del texto absoluto, parece sospechosa, no sólo porque haga dudar de su factibilidad, sino también porque intuimos que el autor se está mofando de quienes han creído en este proyecto y también de quienes leen su propio texto.

Frente a la sublimidad y grandeza del poeta absoluto, el antipoeta se presenta como un timador: en lugar de escribir realmente algunos poemas, lo que hace es aprovechar el trabajo de otros, apoderándose de sus textos y alterando su significación al incorporarlos en el sistema de la antipoesía. Es evidente su posición satírica: se mofa del poeta absoluto y de su búsqueda, para enseñarle que es mejor tener proyectos posibles que utópicos, moverse en lo real que en lo abstracto. Su propio texto sólo es infinito, no realmente absoluto.

El texto se configura como antipoema del texto absoluto y se explica con claridad tomando como modelo el proyecto del *Livre de Mallarmé*, tanto en su dimensión teórica a través de sus cartas como en su realización en *Igitur* y *Un coup de dés*. El proyecto de Mallarmé es un “Libro” imposible, como hemos visto, por las limitaciones del material, es decir, del lenguaje, y por la imposibilidad del autor de concretarlo. Se sabe que *Igitur* es un experimento y que *Un Coup de dés* se considera fracasado, como lo dice el propio texto: un golpe de dados (el arte, el Libro) jamás abolirá el azar (lo contingente, la realidad). Se considera implícitamente, pues, que el arte es insuficiente para expresar la totalidad de lo existente.

En cambio, Parra lo ha escrito, en cierto sentido: no como poema, lo que no es factible, sino como antipoema. Lo que la poesía no puede hacer, la antipoesía sí está en condiciones de realizarlo. Su texto está conformado con los elementos que el

texto mallarméano no ha considerado lícito o posible de incluir. El poema de Mallarmé está sometido al dominio de un autor textual único, que controla y da coherencia a un coro de voces que se coordinan en forma estereofónica, pero constituyendo un mismo tipo de discurso caracterizado por los rasgos de la lírica convencional (hermosura, sugerencia y musicalidad del lenguaje, referencia a aspectos abstractos o importantes del mundo, desarrollo del enunciado de acuerdo a la experiencia particular de la realidad que asume el hablante, etc.). Pero, intentando sobrepasar esta condición, el Libro de Mallarmé trata de abarcar el conjunto de recursos expresivos del arte, mediante la disposición de la página, su carácter de partitura, etc. Es un texto de conformación homogénea, entonces, de grandes pretensiones metafísicas y estéticas; *Un coup de dés* trata de integrar todas las artes en un libro y, en éste, la totalidad del mundo.

En cambio, el texto de Parra es un complejo textual plural y heterogéneo, un *bricolage* discursivo. Está conformado por dos discursos *in praesentia* del sujeto antipoeta (el título y la nota), acompañados por recursos gráficos provenientes del autor textual (el asterisco y los puntos suspensivos), por tres textos ajenos también *in praesentia* (citas de otros autores, introducidos cada uno por un elemento gráfico numérico (1, 2 y 3) y por un conjunto virtual infinito de textos (*in absentia*) de procedencia dispar.

El enunciado carece de todo desarrollo, puesto que se trata de poemas citados en forma literal, apenas con exclusión del título y del autor. Es modesto en su conformación artística, pues se trata de un texto sólo para leer (o escuchar), pues se proyecta en la conciencia del lector. *El Coup de dés*, en cambio, se proyecta, además, en la página, al modo de una composición plástica que también pudiera ser usada como partitura para una ejecución musical. Es una obra wagneriana, polifónica, sugestión visual-sonora, de carácter sensorial. El antipoe-

ma se ubica en la conciencia del antipoeta y del lector por medio de recursos de la *memoria textual* de ambos, la evocación de algunos poemas y el anuncio de infinitos textos aprendidos de memoria.

En Mallarmé, vemos la inconsecuencia (inevitable) entre el proyecto (teórico) de un texto infinito y la realización de un texto finito, puesto que a pesar de su movilidad semántica, las combinaciones posibles de realizar son limitadas. Sin embargo, construir un texto abierto es una posibilidad real del lector, mientras que en Parra la posibilidad de hacer todas las combinaciones para realizar el infinito del texto (aprender todos los poemas de memoria) es sólo virtual, hipotética, capacidad única de un sujeto ingenuamente fanfarrón, puesto que ningún ser humano es capaz efectivamente de hacerlo. También en Parra se da la inconsecuencia inevitable de Mallarmé, pero en forma inversa, ya que la escritura (aunque en cierto sentido ilusoria) del poema total contradice su doctrina estética.

Ambos son textos hiperbólicos. Uno, por la enormidad de la empresa existencial y metafísica que se propone: abolir la realidad contingente mediante la escritura de un texto absoluto, en el acto de hacerlo; un absoluto sublime. El otro, por la tarea enormemente cómica y sin sentido que se propone, como es aprender miles de poemas de memoria; es un *absoluto ridículo*, si pudiera decirse. La empresa del primero es trágica por su grandeza e imposibilidad; la del otro es divertida y cotidiana, casi vulgar, ya que todos los niños de las escuelas aprenden poemas de memoria para recitarlos en algunas festividades especiales.

La diferencia está en la proyección al absurdo del sujeto antipoético. Su actividad antiheroica es divertida, una sana entretención casi sin sentido, ya que, al parecer, la ejecuta sin ningún esfuerzo ni finalidad particular, al contrario del sujeto mallarméano, héroe del espíritu por el esfuerzo que requiere su misión. Dado el carácter heroico del último, adopta una actitud

solemne, ritual, propia de un vate o iluminado, cósmico, universal, que emplea un lenguaje críptico, intenso, complejo, en su afán de hacer significar al máximo los signos verbales; como lo dijera Mallarmé, su intento es darle un sentido más puro a las palabras de la tribu, es decir, separarlas del azar, lo contingente, lo real, para que puedan sugerir lo abstracto, lo necesario, lo eterno. En otras palabras, su intención es sobrepasar las posibilidades del lenguaje normal usado por la comunidad humana. En cambio, el antipoeta asume la actitud propia de un hombre común y corriente, que en determinados momentos se caracteriza como una especie de blufeador simpático (un "roto choro" como se dice en los medios populares de Chile; incluso la expresión "yo me sé" es característica de este tipo de habla, por su acentuación del yo). El antipoeta acepta el lenguaje de su comunidad como válido y eficaz para componer su poema, tanto el lenguaje funcional propio de la comunicación familiar y comercial (yo me sé, en preparación...), como el lenguaje fijado artísticamente en los textos literarios: los poemas que aprende de memoria incesantemente. A la inversa de Mallarmé, que maneja elementos simbólicos para plasmar su texto (es decir, abstractos e intangibles), Parra trabaja con elementos conocidos y aceptados por todos, tanto del discurso natural como poético.

Parra hace suyo el discurso de la opinión común (la doxa) para repeler el proyecto mallarméano de construir un texto fundado en un verosímil nuevo, diferente y, en gran medida, elitista. Ello explica la aceptación fácil y hasta masiva de sus textos, pero lo hace para desmitificar subrepticamente el proyecto de Mallarmé. Para ello emplea clichés (lugares comunes verbales), remite al extratexto para permitir su comprensión más fácil, usa los géneros convencionales de la lengua y la literatura, etc. Todo ello señala con claridad su aceptación de la realidad y su rechazo de todo lo ideal o idealista: Parra ha dicho repetidas veces que su intención literaria es producir textos que

hablen de la realidad actual y que el aporte de la antipoesía a la literatura es la incorporación de lo real. Ello contrasta vivamente con la actitud de Mallarmé, en orden a generar textos inéditos (por su calidad artística y su intento de unificar en una misma obra todos los recursos expresivos de las artes y por ende su notable condición de experimento estético), signos de su intento de anular la realidad cotidiana para vivir en un universo de abstracciones y símbolos, mundo esencial y, en más de un sentido, absoluto.

El proyecto del Libro de Mallarmé se funda en una visión sobrehumana de la capacidad del poeta para erigirse en sustituto de Dios, y de la Poesía, para cumplir la función propia de la religión: hacer vivir al ser humano en una dimensión de absoluto, sobrepasando sus posibilidades habituales de percepción de lo existente. Así, surge la concepción del lenguaje como una entidad caracterizada por la suficiencia para crear una realidad inmanente, apta para significar por sí misma sin necesidad de apoyarse en el extratexto o en la capacidad cognoscitiva del hombre. Esta capacidad se demostró como una apariencia al intentar ponerla en práctica y, por ello, la conclusión de Mallarmé es que "Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard", quedando su proyecto del Libro como una utopía hermosamente trágica. Sus grandes textos, *Igitur* y el *Coup de dés*, testimonian el fracaso glorioso de su intento de sacralización de lo profano.

En Parra, el proyecto del texto absoluto concebido como posible y fácil mediante la sola memoria textual, muestra paradójicamente su imposibilidad. Su obra constituye la visión de lo que el hombre común, normal, puede imaginar al respecto: memorizar una cantidad infinita de poemas para lograr la construcción del texto absoluto por acumulación o saturación. Pero, ya hemos visto que el antipoeta se limita a la promesa de lo que afirma que puede hacer, y esto constituye una caricatura del proyecto originario. "Yo me sé 3 poemas de memoria" es una

muestra de la imposibilidad de realizar esta utopía con los medios actuales del poeta (su lenguaje), por lo que sólo cabe la actitud de ruptura con esta mitificación. Parra, más humano y más humanista que Mallarmé, degrada el fabuloso y grandioso proyecto simbolista, reduciéndolo a escala normal, para mostrar sus límites. Esto no lo hace porque el proyecto antipoético sea limitado, sino todo lo contrario: lo hace porque intenta abarcar la totalidad de lo poético para dar cuenta de sus posibilidades y limitaciones. Y ello implica aceptar que el texto absoluto es una utopía. Parra siempre tuvo la intuición de que por medio de la antipoesía podría sobrepasar todo lo existente en poesía (me lo confesó en su casa de La Reina el 29 de marzo de 1984) y por ello siempre sus proyectos fueron muy ambiciosos. Ello se hizo particularmente consciente durante la escritura de la tercera parte de los poemas del Cristo de Elqui. Además de éstos, se puede pensar en textos tales como "Los vicios del mundo moderno", "Soliloquio del individuo", "Total cero", en su proyecto de una antipoesía ecológica de orientación social que toma como marco la dimensión planetaria, etc. Sólo al recordar que la ecología intenta erigirse en la disciplina sustitutiva de las distintas ideologías, teorías científicas, sistemas tecnológicos y de organización de la vida terrestre, se percibe con claridad la amplitud de la empresa antipoética. El mismo texto que he analizado recién, presupone abarcar todo lo escrito en poesía. Sin embargo, el antipoeta sabe que la realidad es superior a toda escritura.

14.2. Antipoesía, religión y mito

Tal como ha observado Friedrich, la búsqueda de una trascendencia vacua es una de las características fundamentales de la lírica moderna europea, actitud que en Hispanoamérica se ha transformado en una sacralización de la poesía, el poe-

ta y el mundo (Huidobro, Neruda, Paz, etc.). Alrededor de los años 50 se inicia la crisis de la lírica moderna, en la cual la antipoesía cumple un rol clave, iniciándose un proceso de desacralización o desmitificación, que adopta dos orientaciones principales: la desacralización de todo lo existente, como en la antipoesía de Parra y en la escritura de sus continuadores más directos, como Lihn, por ejemplo, y la desacralización de toda sacralidad sentida como falsa ante al único absoluto concebible como verdadero (Dios), actitud que tiene un valioso antecedente en Gabriela Mistral y se ha desarrollado en la obra de Ernesto Cardenal y otros poetas más jóvenes.

Estas dos actitudes implican la recuperación de la realidad cotidiana, para eliminar de allí los ilusorios velos de la mitologías modernas y/o encontrar en el mundo las huellas o presencias del Dios vivo. Al respecto, Heidegger ha dicho que "Una quinta manifestación de la Edad Moderna es el desdiosamiento. Este término no sólo significa que se deja de lado a los dioses, esto es el burdo ateísmo. Desdiosamiento es el doble proceso en que, de un lado, la imagen del mundo se cristianiza en cuanto el fundamento del mundo es postulado como lo infinito, incondicionado, absoluto, y de otro, el Cristianismo reinterpreta su cristiandad como una cosmovisión (la cosmovisión cristiana) y así se acomoda a la modernidad. El desdiosamiento es el estado de indecisión respecto de Dios y los dioses. Al Cristianismo se debe —en su mayor parte— que ello haya acontecido. Pero el desdiosamiento no excluye la religiosidad, tanto más que sólo por él se convierte el nexo hacia los dioses en vivencia religiosa. Cuando se ha llegado a esto, se han evadido los dioses. El vacío producido es entonces sustituido por la exploración histórica y psicológica del mito" (1958:18).

La antipoesía muestra una relación directa con este proceso de desdivinización (secularización para los teólogos), puesto que constituye un movimiento de desalienación y ruptura con todo lo sacral. La temática central de la antipoesía es

de carácter metafísico y religioso por su preocupación permanente por el ser y el sentido último de lo humano y lo existente, como puede verse, entre muchos otros casos, en "Pido que se levante la sesión". No obstante, se acerca más a una visión relativista o indeterminista propia de la física, que a una perspectiva filosófica o ideológica, como se puede ver sobre todo en los artefactos

La actitud desmitificadora de la antipoesía se desarrolla en forma particularmente intensa frente a los testigos de lo sagrado en el mundo, la religión y el mito, en relación al cristianismo, forma histórico-cultural que ha asumido la vivencia de la fe en Hispanoamérica de manera predominante.

La aguda crítica antipoética de la religión no es atea en sentido estricto, porque opera sobre los estereotipos de lo religioso más que sobre imágenes teológicas o místicas, contribuyendo al momento negativo de su purificación al cuestionar la extensión de lo trascendente a fenómenos que no lo son; en este sentido coincide en parte con la teología de la secularización. El antipoeta se refiere a Dios, a los sacerdotes, a los creyentes, los santos, a formas rituales y símbolos sacros (en especial a la cruz), en forma chocarrera. Su imagen de la religión católica es simple, ingenua, incluso burda, lo que contrasta con la ilustrada y fina burla de otros sectores de la cultura; es la imagen del hombre medio, de la opinión común, nunca la de un teólogo, ni siquiera la de un creyente bien formado. Además, porque al incorporar modelos religiosos para desmitificarlos, también los conserva vivos y latentes en el texto antipoetizante, sin anularlos ni destruirlos del todo; como ha reconocido Mircea Eliade, "el hombre profano es el resultado de una desacralización de la existencia humana. Pero esto implica que el hombre arreligioso se formó por oposición a su predecesor, esforzándose por 'vaciar' de toda religiosidad y de toda significación transhumana. Se reconoce a sí mismo en la medida en que se 'libera' y se 'purifica' de las 'supersticio-

nes' de sus antepasados. En otros términos, el hombre profano, lo quiera o no, conserva aún huellas del comportamiento del hombre religioso, pero expurgadas de sus significados religiosos /.../ La mayoría de los hombres 'sin religión' se siguen comportando religiosamente sin saberlo" (1967:198).

Según Mario Rodríguez, en la antipoesía se observa una forma de "religiosidad invertida, arrancada de su sistema de representación habitual" (1970:84), mientras que José Miguel Ibáñez postula que Parra plantea la experiencia típicamente religiosa de un mundo que se siente vacío y absurdo en la hipótesis que Dios no existiera y que ha antipoetizado el horizonte bíblico del hombre caído en sus alternativas absolutas, con hondura religiosa, radicalidad casi mística, sentido angélico y demoníaco, con la profundidad ardiente de San Agustín o de San Juan de la Cruz.

Sin hacer extrapolaciones a la vida del autor, es necesario reconocer en los textos de Parra la presencia de diversos elementos religiosos antipoetizados: el tratamiento de la perfección divina y la oración central del cristianismo en el "Padre nuestro", la imagen del inocente sacrificado en "Cordero pascual", la sacralidad de la cruz en el texto llamado precisamente "La cruz", el pecado original de Adán y Eva, en "La mujer", el juicio final en "Juegos infantiles", el Apocalipsis en "Jardín Zoológico", la expulsión del Paraíso en "Sigmund Freud", la resurrección en "El Anti-Lázaro", la vida y predicación de Cristo en las *Prédicas y sermones del Cristo de Elqui*; etc.

El Padre Nuestro es la oración canónica de los cristianos, ya que fue enseñada por el mismo Jesucristo a sus discípulos como modelo de oración (Sagrada Biblia, Mt. 6, 9-13). Esta oración se inicia con una invocación que señala de inmediato al destinatario del discurso (Dios), la relación de éste con el orante (la filiación), la distinta calidad ontológica de la divinidad y el requisito para el diálogo entre el hombre y Dios (la fe).

En efecto, el receptor del texto oracional es Dios u otros seres vinculados a su condición divina (la Virgen María, los ángeles, algunos santos). Toda oración se inicia invocando la presencia divina, ya que es una forma de diálogo, un medio de comunicación entre los seres humanos y lo sagrado. La oración pretende establecer el vínculo entre el orante y Dios, posibilitado por la fe que acepta como presencia plena la ausencia física de la divinidad. Toda oración, pues, constituye un acto de fe, en la medida en que afirma la existencia de aquello (de aquél) que no puede ser conocido por otros medios (ni por la experimentación científica ni por la especulación racional), porque su naturaleza es diferente a la humana; debido a su particular realidad ontológica, habita una dimensión diferente del mundo (el absoluto, llamado "el cielo" en el lenguaje común). El rasgo predominante en la relación hombre/Dios, es el amor, expresado a través del sentido de la filiación, resultado de la oposición creatura/Creador, dentro de la cual se comprende este vínculo. La condición creadora de Dios se debe a que reúne los máximos atributos concebibles (es todopoderoso, infinito, eterno, perfecto). Por ello, el orante, frente a un ser supremo que lo ha creado y que lo ama como un padre, sólo puede sentir anhelos de acatar su voluntad, sin sentirse disminuido ni esclavizado por hacerlo; su actitud es de veneración, de hondo respeto por la condición divina de su interlocutor, y ello marca el discurso con el matiz de seriedad e incluso de solemnidad propio de todo acto litúrgico. Esta actitud se expresa en el "Padre Nuestro" como veneración del nombre divino.

La relación con Dios despierta la preocupación por el futuro. Allí aparece como respuesta la esperanza de la vida plena eterna del Reino de Dios que es solicitada por el orante; una nueva vida que empieza en la tierra y que el hombre debe ganar, hacerse merecedor de ella por la positividad de su comportamiento. El ser humano conoce sus limitaciones para obtener solo este galardón, por lo cual necesita la gracia divina

para lograrlo. Consecuentemente, la petición de ayuda divina y de perdón, junto al reconocimiento de la condición pecadora del hablante (la confesión), ocupan el resto del discurso oracional. La súplica o petición supone, por una parte, la existencia de un hombre que piensa que con sus pecados (falta de amor) ofende a Dios y daña a su prójimo; por otra, supone la necesidad de Dios, la conciencia de la perfección divina que, por medio de la gracia puede ayudarlo a superar su naturaleza caída por causa del pecado, que se expresa en imperfección y finitud. La súplica no se refiere únicamente a aspectos propios de la eternidad, sino también a situaciones de la existencia terrenal (el alimento diario, la convivencia fraterna con los otros hombres, etc.). La conciencia del hombre como ser pecador, limitado en su humanidad, se perfila con mayor nitidez en relación a la santidad: un modo superior de vida humana sustentado en la aceptación y puesta en práctica de la voluntad divina, libremente y por amor.

Pero, no es éste el "Padre nuestro" de Parra:

"Padre nuestro que estás en el cielo

Lleno de toda clase de problemas

Con el ceño fruncido

Como si fueras un hombre vulgar y corriente

No pienses más en nosotros.

Comprendemos que sufres

Porque no puedes arreglar las cosas.

Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo

Desconstruyendo lo que tú construyes.

El se ríe de ti

Pero nosotros lloramos contigo:

No te preocupes de sus risas diabólicas.

Padre nuestro que estás donde estás

*Rodeado de ángeles desleales
Sinceramente: no sufras más por nosotros
Tienes que darte cuenta
De que los dioses no son infalibles
Y que nosotros perdonamos todo.*

El antipoema "Padre Nuestro" explicita su intención de reescribir la oración homóloga desde el título mismo de la composición, que es igual al de aquella. El destinatario del antipoema es, aparentemente, el mismo de la oración (Dios Padre), a quien se dirige el hablante con la misma fórmula invocatoria ("Padre nuestro que estás en el cielo"). Sin embargo, la semejanza sólo llega hasta ahí, puesto que el resto del antipoema desvirtúa al carácter piadoso que aparentaba tener el texto y lo transforma en burla. Por eso mismo, el hablante no adopta la actitud de hijo y creatura, sino que, por el contrario, niega toda su omnipotencia, perfección y seguridad a la figura divina, tratándola de igual a igual (mejor dicho, de superior a inferior), sin respeto ni amor, reduciéndola y rebajándola al nivel humano más triste. A lo más, expresa un poco de lástima por este ser incapaz de resolver sus problemas y cumplir su tarea.

Destruída, de esta manera, la oposición Creador/Creatura, también se anula la oposición Cielo/Tierra, al concebir toda la realidad como de una misma naturaleza (profana), puesto que se niega en definitiva la distinta calidad ontológica de Dios. El antipoema, entonces, no es un acto de fe manifestado en forma seria y respetuosa, sino una expresión de duda, burlesca, desenfadada, incluso sarcástica. No puede, por ello, haber confesión de pecados ni reconocimiento de la necesidad de la gracia, ni menos aún esperanza en un futuro eterno y dichoso. También, al negar implícitamente la condición de pecado a los actos humanos censurables, se niega la posibilidad de la santidad como forma de vida, anulando otra de las oposiciones bá-

sicas del cristianismo. La súplica se mantiene, aunque invertida: el antipoeta no le pide a Dios que se preocupe de los hombres, sino que no lo haga, ya que en nada puede ayudarlos, es incapaz de hacerlo, y el hombre es autosuficiente, no necesita de Dios. Más aún, es Dios el que necesita de los seres humanos. Por último, en un gesto máximo de irrisión y parodiando la misericordia divina, el antipoeta le promete a Dios su perdón.

Como es fácil darse cuenta, el antipoema está conformado con los posibles excluidos de la oración cristiana, que intenta destruir, anulando sus valores por inversión. En otras palabras, no sólo trata de negar la legitimidad de la oración dejando de lado sus elementos básicos y utilizando los opuestos, sino además intenta desmitificarla por degradación, construyendo un discurso satírico que se presenta como un homólogo caricatural, ridículo, de ella.

El "Yo pecador", por su parte, utiliza la estructura de la oración cristiana del mismo nombre, pero la transforma en una fórmula vacía al romper su estructura binaria, cercenando sistemáticamente el polo correspondiente a lo sagrado; "El Anti-Lázaro" es la presentación de un hombre común que le habla por teléfono a un muerto desconocido que está en su ataúd para pedirle que no resucite; y muchos otros textos religiosos son zaheridos con saña y ambigüedad (Cf. mi 1990:172-95); tal vez, como ha recalcado Ibáñez, el problema religioso se plantea de manera radical en uno de sus *Emergency Poems* "No creo en la vía pacífica/ no creo en la vía violenta/ me gustaría creer/ en algo pero no creo/ creer es creer en Dios".

Los textos dedicados al Cristo de Elqui presentan un particular interés por su ingenio, sus protestas contra la dictadura, la reaparición de un hablante personalizado de carácter popular. Este conjunto constituye la reescritura de un modelo doble: los libros de Domingo Zárata Vega, en particular *La Promesa y la vida de "El Cristo de Elqui"*, y del Nuevo Testa-

mento, especialmente del Sermón de la Montaña.

El Sermón de la Montaña, es un arte de vida. Jesucristo habla a los hombres para enseñarles a vivir en forma más plena y correcta, de acuerdo a la ley del amor, y para comunicar la sabiduría de su Padre: "Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos. Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán la tierra/.../ Bienaventurados seréis cuando os insulten y persigan, y con mentira digan contra vosotros todo género de mal por mí. Alegraos y regocijaos, porque grande será en los cielos vuestra recompensa, pues así persiguieron a los profetas que hubo antes de vosotros" (Mt. 5, 1-12); es un resumen y programa de la predicación de Jesucristo. Las bienaventuranzas señalan las condiciones (es decir, las normas de comportamiento en esta vida) que han de cumplir los discípulos del Evangelio para lograr la santidad y entrar en el Reino de Dios (Nácar-Colunga 1966:994, Nota 5). Algo semejante pretende lograr Domingo Zárte con sus conferencias y libros.

Parra transforma este arte de vida en un *arte de lectura solamente*. Las prédicas y sermones del Cristo de Elqui constituyen un arte de leer antipoéticamente los verdaderos sermones y prédicas (los libros) de Domingo Zárte, puesto que son la reescritura explícita de ellos, que a su vez son una lectura-escritura de la Biblia. Su texto nos enseña a leer otros textos, lo que no implica necesariamente un cambio de vida (o conversión), como lo requiere la lectura de la Biblia.

Toda la predicación de Cristo es un anuncio de la Buena Nueva, del Reino de Dios para los hombres. No habla de sí mismo, sino en cuanto es implicado en la voluntad del Padre para salvación de la humanidad. Él es sólo el mediador entre el mensaje de Dios Padre y los seres humanos, y por eso habla con autoridad. Su prédica es escuchada y aceptada con fe por la comunidad a la cual está destinada, y la Iglesia jerárquica ha dispuesto que su reproducción por parte de los sacerdotes o los

fieles se debe realizar en un espacio físico elevado, un púlpito, situado en un lugar especial del templo para simbolizar su alto origen (por supuesto que esto es válido sólo para las ceremonias litúrgicas públicas y no para la lectura privada). En otras palabras, la prédica implica una situación enunciativa particular, separada claramente del hablar cotidiano para prestarle el respeto, la solemnidad y el carácter ritual que requiere el particular mensaje que proclama: la palabra de Dios y no la del predicador.

Por ello mismo, como ha observado Alonso, el sujeto de la enunciación de una prédica o sermón canónico trata de eliminarse del discurso: "El discurso religioso, en general, elimina todos los signos indicadores de la enunciación, porque no quiere presentarse dependiendo del pensamiento, la voluntad, la memoria o las incertidumbres de un individuo. El sujeto de la enunciación se borra para garantizar a sus palabras contra todo lo que podría convertirlas en relativas, dependientes de un saber limitado. No por modestia, sino para mostrar su relato como la entrega de un saber sin sombras. Es que no es el sujeto que predica o el que hace el sermón el que habla; quien habla es Dios a través de un emisario" (1978:138-9). Por ello, agreguemos, el narrador extradiegético que incorpora en el texto bíblico al hablante intradieético del sermón (Cristo en el caso del Sermón de la Montaña) es un cronista: un discípulo que da testimonio de su conocimiento de Jesucristo, conocimiento adquirido por experiencia personal (ha vivido junto al Maestro, lo ha visto, escuchado, ha dialogado con él, como en el caso de Mateo, Juan, Marcos) o aprendido de quienes han tenido esta vivencia, como el caso de Lucas, quien investigó en las fuentes de la catequesis primitiva, en los Evangelios de Mateo y Marcos, en los recuerdos de María, e incluso, en algunos Evangelios apócrifos.

Este testigo no tiene ningún interés de prestigio o lucro personal, sino sólo el afán de divulgar la "buena nueva". Su

lenguaje es el adecuado a un presentador, pero cuando reitera las palabras de Cristo, emplea un lenguaje figurado (de acuerdo a los hábitos retóricos judaicos) centrado en la parábola y la alegoría, géneros simbólicos que permiten transmitir un mensaje polivalente, aprehensible en diversos grados de significación según las condiciones y disposición de los oyentes (Cf. Re 4, 32; Ez 17, 2; 24, 3; Mt 13 3 10, 34-55; Mc 4, 11-34; Lc 8, 10-15).

La situación es opuesta en los sermones y prédicas de Parra: no son el mensaje de un ser divino, sino de un hombre como todos, Domingo Zárate Vega, situado y reconocible históricamente; constituye el relato de sus aventuras y la explicación de sus pensamientos, como él mismo lo señala en el prólogo de *La Promesa y la Vida...* "En las páginas que siguen contaré mis aventuras, haciendo resaltar los motivos que me movieron a llevar una existencia tan fuera de lo usual/.../ Esto es, respetables lectores, lo que tenía que exponer, acerca de mis pensamientos y los motivos por qué consagré tantos años de mi vida al cumplimiento de una sublime promesa que entraña el recuerdo sagrado de mi madre" (p. 9). Por ello, los lugares y modos desde los que realiza su discurso son comunes y corrientes, variados: empieza hablando en un programa radial (S. I al X), luego lo hace por escrito "en una enorme máquina de escribir/ desde el escritorio de una casa particular/ eso sí que ya no vestido de Cristo/ sino que de ciudadano vulgar y corriente" (S. XI), en la calle de una ciudad, en la Radio Cooperativa Vitalicia (S. I), en una cantina (S. XII), etc.

El sujeto de la enunciación habla reiteradamente de sí mismo en una actitud inadmisibles para un discípulo. Su discurso es de tipo obsesivo y redonda una y otra vez en su persona, sus ideas, sus intereses. "A pesar de que vengo preparado", "oigo mi nombre", "se mofaron de mí", "No se diga que soy un pordiosero", "no se movió un músculo de mi rostro", "Yo soy más yerbatero que mago", "Ahora que ya revelé mi secre-

to", "Cuando mi madrecita dejó de existir", "tan pronto se me apareció el Señor", "Yo he viajado a lo largo de todo Chile/ sin disponer de otra fuente de entradas/ que lo que gano con el sudor de mi frente", etc. El Cristo de Elqui vive encerrado en la trampa de su yo, de la cual no puede escapar, pues se encuentra fijado a ella por la imagen de su madre muerta y la promesa hecha.

Frente a la serenidad y cordura de Jesús y de sus discípulos, atados a Dios por un compromiso libre y vitalmente asumido, que confirman su discurso con el Antiguo Testamento y lo organizan en torno a la transmisión de su mensaje, el Cristo de Elqui aparece como un "energúmeno" que da consejos disparatados: no retener el aire en el estómago/ porque se puede romper una tripa; zahumerio cada quince días/ ropa interior absolutamente blanca/ salvo cuando se muere la madre; Los maridos deberían seguir un curso por correspondencia/ si no se atreven a hacerlo personalmente/ sobre los órganos genitales de la mujer, etc.

La coordinación de sus frases es bastante particular, pues como el propio autor ha dicho "el Cristo da aletazos de un lenguaje enajenado, automático y contradictorio" (Alonso 1978: 138); pasa de un tema a otro mediante asociaciones imprevistas e irracionales, pero sin perder el centro de su discurso que es su interioridad alienada. Su lenguaje, como hombre de extracción popular y analfabeto, es coloquial, pintoresco, pero con arrestos de hombre culto, propios de un autodidacta; "no resuelvo problemas insolubles", "el arte excelso de la resurrección/ es exclusividad del divino maestro", "a pesar de no tener velas en este entierro/ puesto que soy un libre pensador", "Soy un soldado raso más humilde que el yuyo/ más sufrido que el tiuque/ más chileno que el mote con huesillos". Por supuesto, su lenguaje está plagado de lugares comunes, tal como el del narrador que lo presenta asumiendo la actitud de un animador de un espectáculo público "y AHORA CON USTEDES/ Nues-

tro Señor Jesucristo en persona/ que después de 1977 años de religioso silencio: ha accedido gentilmente/ a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa". Este hombre carece de relaciones personales con el Cristo de Elqui y sólo lo vincula el azar derivado de la práctica de su oficio, no como el discípulo que anuncia a su Maestro porque se encuentra comprometido con él.

El texto bíblico es presentado como una escritura verista, que representa un hecho real, sucedido en el mundo histórico: la predicación de Jesucristo. Por ello presupone que no necesita mayor verosimilización, ya que está validado por el testimonio de la comunidad que lo ha mantenido y transmitido a través del tiempo. El centro de este discurso es la figura de Jesucristo, que se presenta a sí mismo como Dios y hombre al mismo tiempo, asumiendo el misterio de la Encarnación divina; este eje de la doctrina cristiana le da una proyección universal y explica que su vida y palabras estén definidas por la consecuencia; se esmera en hacer cumplir las Escrituras proféticas y lleva su fidelidad al extremo de dejarse crucificar para cumplir su misión, que es la voluntad del Padre que lo ha enviado.

En cambio, el texto de Parra necesita apoyarse en diversos mecanismos que lo declaren válido, puesto que se trata de una escritura verosímil expresa. Es un discurso que reproduce otro discurso: el de Domingo Zárte. Por ello, recurre a tres procedimientos específicos de verosimilización, aparte de los mecanismos habituales ya naturalizados, como la señalización y la declaración (Genot 1970). El primero es una fotografía de Domingo Zárte, que al integrarse al texto verbal lo postula como verdadero, ya que el fotografiado (identificado con el sujeto de la enunciación y del enunciado de gran parte de los sermones) es un ser real: su imagen es la prueba de su existencia. Me consta que es así. Otro procedimiento es la fotografía de la portada o de una página de algunos de los libros de Zárte:

te: una del segundo libro de poemas, *La estrella de Oriente*, y otra de una dedicatoria suya al Sr. Guillermo Molina. Este recurso, al mismo tiempo, explicita la relación de intertextualidad entre los textos de Zárte y los de Parra. El tercer procedimiento es la mención de fechas, personajes y datos de índole real, histórica, que opera por el valor de verdad que el consenso público le otorga al discurso histórico y a la experiencia común. Estos procedimientos tienden a crear la ilusión de que se ha sustituido el discurso ficticio por uno histórico, objetivo, aceptable como verdadero. A esto contribuye la presencia de un protagonista ya no universal, sino chileno: tanto su nombre como las referencias a su vida y entorno, manera de hablar, lo identifican como tal. Además, él se encarga de hacerlo explícitamente: dice que es más chileno que el mote con huesillos, soy tan chileno como cualquier otro, etc. Así, debilita la imagen de Cristo, que al ser universal tiende a verse más abstracta y aún irreal.

Por otro lado, el Cristo de Elqui está caracterizado por el dualismo no disyuntivo (categoría empleada por Alonso, a partir de Kristeva, para definirlo). Al contrario de Cristo, que afirma la incompatibilidad de los contrarios (bien/mal, Dios/demonio), Zárte se define por admitir la coexistencia de los contrarios en un mismo sujeto, configurándose como ser ambiguo, contradictorio, neurótico. Reconoce que no es divino, sino humano, "hombre y no Dios como creen algunos", pero también se dice sagrado "Soy un hombre sagrado tal vez/ algo hay en mí que no hay en los demás". A continuación reclama que "Soy un mortal vulgar y corriente/ ¿dónde está lo sagrado de mi ser?". Se hace llamar Cristo, pero sabe que no lo es: "muchos Cristos aparecerán en escena /.../ todos aficionados como yo/ pero ninguno Cristo de verdad".

El Cristo de Elqui antipoetizado por Parra, al establecerse como homólogo inverso y satírico de Jesucristo, intenta producir sospechas sobre la verdadera condición del Mesías, de-

gradando su divinidad y parodiando su predicación. A pesar de ello, la condición misma del antipoema no anula los valores puestos en entredicho, sino que los deja en suspenso y en relación con los opuestos, para que el lector resuelva.

Como es sabido, casi todos los críticos insisten en el carácter desmitificador de la antipoesía de Parra, pero son escasos los mitos específicos que se han señalado. Mario Rodríguez ha mencionado los mitos cripto-religiosos referidos a la mujer como potencia genésica, al papel redentor del proletariado y a los lugares sagrados, en particular en el texto "Hombre al agua", que representa el espacio sacro como lugar privilegiado, añoranza o recuerdo del lugar santo (1970:67-8 ss.), observación exacta que es necesario completar.

Para el hombre religioso de las sociedades arcaicas, el espacio se caracteriza por su no homogeneidad. La experiencia de la hierofanía (la irrupción de lo sagrado en el mundo) le hace percibir dos tipos de espacio: sagrado y profano. El espacio sagrado es una apertura que posibilita el tránsito de una región cósmica a otra (Cielo-Tierra-Infierno) y permite la comunicación con lo luminoso, que se expresa mediante imágenes del centro, *axis* u *omphalus mundi* (pilar, escalas, árboles, etc.), lo que implica que el mundo se organiza en torno suyo: "El espacio sagrado funda lo real y permite la orientación en el mundo: la profunda nostalgia del hombre religiosos es la de habitar en un "mundo divino", la de tener una casa semejante a la "casa de los dioses", tal como se ha configurado más tarde en los templos y santuarios. En suma, esta nostalgia religiosa expresa el deseo de vivir en un Cosmos puro y santo, tal como era al principio, cuando estaba saliendo de las manos del Creador" (Eliade 1967:69). El espacio profano, por su lado, sustenta la homogeneidad del mundo, que carece de centro, de posibilidad de manifestación de lo sagrado, de fecundidad, de orientación, territorio neutro, caracterizado el caos y la relatividad.

En la obra de Parra encontramos la antipoetización ex-

plícita del espacio sagrado en "Hombre al agua", en "Fuentes de soda", en "Discurso fúnebre", en "Sigmund Freud". También se encuentra una antipoetización no expresa en diversos textos, a través de la plasmación de un mundo histórico contemporáneo cerrado a todo tipo de trascendencia, dominado por el absurdo, el vicio, el pecado, un mundo que ha caído en una degradación profunda, que se debate angustiosamente en una crisis de valores, etc. Por ello, surge la nostalgia y el anhelo de un espacio paradisíaco, que resuelva las contradicciones y devuelva al sujeto la felicidad primigenia. En "Fuentes de soda", en una actitud incongruente, el antipoeta emplea un espacio profano (una fuente de soda a la hora del almuerzo) para efectuar un acto solemne, un examen de conciencia. Como es habitual, las preguntas que se hace no corresponden a la situación: "¿Cuántos brazos me quedan por abrir?/ ¿Cuántos pétalos negros por cerrar?". El ambiente en que medita no es un templo ni un lugar santo, sino un espacio público, típico de una ciudad moderna (radios, clases, cigarrillos, periódicos) y en él se encuentra confuso y desorientado: "El corazón no sabe qué pensar". Frente a este desconcierto se identifica con una imagen del desconsuelo, abandono y precariedad propios de quien carece de fundamento ontológico ("árbol sin hojas") y busca como única solución la presencia ausente de un espacio sagrado: "¿Qué podemos hacer, árbol sin hojas/ Fuera de dar la última mirada/ En dirección del paraíso perdido". También aquí podemos encontrar la representación inversa y degradada de un venerable mito indígena precolombino: el sol como divinidad; la invocación no se dirige a una imagen cristiana de Dios, sino a un "sol oscuro", al que implora iluminar un instante (es decir, efectuar la revelación que permita la consagración del espacio profano en que el sujeto se encuentra) aún a costa de su propia existencia (es decir, mediante la inmolación del dios, para redimir la humanidad o a la tribu). Algo parecido ocurre en "Sigmund Freud", "Hombre al agua", en que el espacio del

caos y la mortalidad es una ciudad donde la vida es degradante y degradada (escribir poemas espantosos, preparar clases espantosas, escuchar el maldito ruido de teléfono, mentir, blasfemar) y el espacio sagrado es otra: Chillán, en el espacio natal del autor Nicanor Parra.

El modo extremo de degradación de un espacio sagrado y de la divinidad se encuentra en un artefacto. Allí aparece la figura de un hombre agachado, con un libro abierto en las manos, sentado en un baño en actitud de defecar. Debajo de esta imagen de por sí chocante en un poema, aparece el siguiente texto: "SENTADO EN UN ÁNFORA GRIEGA/ con los pantalones abajo/ leyendo un libro de cosmología/ en posición fetal/ con un fondo de música sagrada/ me clasifico rey de la letrina/ Dios de los artefactos sanitarios". Casi es innecesario cualquier comentario. Observemos, tan sólo, que el lugar que el hombre consagra para comunicarse con la divinidad es un espacio especial y reservado, cuidado con esmero y respeto y dedicado al culto, la oración, la meditación (actividades espirituales). En cambio, en el antipoema, el espacio es el menos noble porque está destinado a las actividades orgánicas más vegetativas y cercanas a la animalidad: orinar y defecar. El libro sagrado es sustituido por uno científico; los objetos culturales, por artefactos sanitarios; la actitud de oración por la posición fetal. Además el propio sujeto se autodesigna como Dios. El espacio sagrado transformado en lugar de la defecación (con todas las connotaciones que este acto tiene) no encuentra comparación como imagen de escarnio de lo sagrado.

El mito que más ha interesado a Parra es el viaje de un ser vivo al mundo de los muertos, más conocido como mito de Orfeo, uno de los grandes mitos de la humanidad porque se refiere al mayor enigma al que se enfrenta, la muerte, y al permanente anhelo del hombre de encontrarse cara a cara con Dios (o la nada) y poseer la sabiduría del misterio.

Este mito opera como esquema estructural de "Los dos

compadres", "La doncella y la muerte" y "Viaje por el infierno". El primero es un viaje ilusorio provocado por el alcohol, como hemos visto; el segundo es un discurso alegórico más parecido a una historieta en que la vida es una doncella rolliza y lasciva que, a la inversa de la tradición, persigue a la muerte hasta que ésta reacciona por fin.

El tercero, remite a la tradición literaria del tema y, en forma más específica, a la *Divina Comedia*. Esta obra tiene por tema el viaje de un ser vivo al más allá, dividido en tres ámbitos: Infierno, Purgatorio y Paraíso. Es un viaje real, que el autor se encarga de describir con minuciosidad y rigor, respetando incluso la verosimilitud temporal. Este viaje es el resultado de la crisis espiritual en que se encuentra el protagonista. Es posibilitado por la voluntad de Dios que lo llama para salvarlo de sus pecados, pues un ser vivo no puede visitar lo absoluto en su condición de tal y menos aún regresar a la temporalidad. Se trata de un viaje simbólico que intenta mostrar el itinerario de todo ser humano, desde la temporalidad hasta la trascendencia; es decir, de la existencia como un proceso de purificación del alma mediante el conocimiento de la verdad revelada. Quien relata este viaje es el propio Dante, identificado como autor empírico, textual, sujeto de la enunciación y del enunciado del texto. Es un narrador personal, puesto que asume la biografía y la sicología de Dante Alighieri. Se presenta como un creyente profundo, sincero y que testimonia una fe ilustrada, ya que maneja conocimientos teológicos y argumentos de distinta especie (literarios, míticos, históricos, geográficos, etc.). El viaje produce una transformación en su ser, ya que le da mayor conocimiento de lo terrenal y lo trascendente, purifica su espíritu por el miedo y el esfuerzo ascético y lo eleva mediante la contemplación de lo divino. Es un sujeto depositario del impulso metafísico propio de la creación poética, vista en una proyección trascendente.

Este narrador es también héroe o protagonista de su rela-

to y tiende a establecer pareja con otros de espíritu selecto y sublime: Virgilio (que simboliza la razón), Beatriz (símbolo de la fe especialmente). Su acompañante es una conciencia reflexiva que le ayuda a orientarse en este viaje, lo adoctrina y lo apoya moralmente. Los demás personajes son seres de importancia histórica o mitológica: Minos, Caronte, Cerbero, Homero, Francisca de Rimini, Ciacco, etc. El espacio del poema es la imagen de una apertura paulatina a la trascendencia divina. Se inicia en un paisaje selvático que sirve de entrada al Infierno, de donde pasa al Purgatorio y de ahí al Paraíso, donde la visión culmina con el conocimiento de Dios. La descripción de Dante del otro mundo es analítica y detallada, y se conforma de acuerdo a las categorías de su época. Tal como ha dicho Bowra, Dante trató de crear una imagen visible de un mundo invisible usando para ello los símbolos aceptados del pensamiento cristiano medieval respecto al más allá (1950:13). Por ello, muestra un espacio jerárquicamente ordenado en tres niveles, que se subdividen a su vez en nueve círculos cada uno. En este mundo destaca la imagen espiritualizada de Beatriz, angelical y hermosa, en el Paraíso. Su lenguaje es alegórico (aunque su obra pretenda estar escrita en forma humilde y en el lenguaje vulgar con que las mujeres del pueblo se comunican sus pensamientos). El poema está escrito en tercetos endecasílabos encadenados según la fórmula ABA-BCB-CDC, etc., culminado en una cuarteta para no dejar ningún verso suelto, perfección que no sólo contribuye al ritmo, sino también a la construcción global del texto. Este afán de perfección métrica del conjunto coincide también con la concepción totalizadora de la realidad que tiene Dante, ya que su visión del más allá implica una concepción compleja del mundo, constituido tanto por su dimensión profana o temporal, como sagrada o eterna. En síntesis apretada, tal como el análisis, puedo decir que la *Divina Comedia* de Dante Alighieri es un desarrollo serio, erudito, sistemático y teológico del antiguo tópico del viaje al

más allá, hecho de acuerdo a los conocimientos de la época del autor, asimilados y organizados en forma admirable.

El texto de Parra que más se acerca al de Alighieri (además del tratamiento parcial en "Canto Primo") es "Los dos compadres", que se sitúa más cerca del Paraíso, a diferencia de otro que se centra en el recorrido del espacio infernal, anunciando desde el título, "Viaje por el infierno". En este texto se produce la típica manipulación de las expectativas y presupuestos del lector. El título indica que se trata de una reescritura del mito del viaje al más allá y la estructura básica de la descripción de un lugar de ultratumba, pero al funcionar de modo inesperado altera los presupuestos de la lectura, fundados en la intertextualidad y se mofa de la intención interpretativa del lector.

El antipoema de Parra consiste en una descripción en apariencia detallada del infierno, sustentada en una experiencia vivida por el narrador. Sin embargo, el medio usado por este hombre, que lo vincula irónicamente con el viaje chamánico (Cf. Eliade 1960:149-74, esp. 348-50), lo muestra también de inmediato como una superchería: no lo ha hecho a caballo, sino en un objeto que sirve para montar, pero desprovisto de toda capacidad de movimiento independiente y de propiedades mágicas que le permitan realizar el viaje propio del éxtasis del chamán: una montura. La carencia de explicación sobre las motivaciones o fundamentos del viaje permite al antipoeta describirlo de manera antojadiza, inventando toda clase de seres y objetos que no corresponden a la imagen arquetípica (sacos de trigo, hombres en bicicleta, un barco dentro de una botella, una estufa a parafina, jóvenes jugando chueca con una pelota de trapo, etc.). El narrador del viaje es un sujeto individual que, por las cosas que relata, se separa de inmediato de toda conexión posible con el autor extratextual y no demuestra ninguna clase particular de conocimiento metafísico o siquiera mítico. La imagen de sí mismo que presenta en el sexto círculo

es convencional y corresponde a una experiencia cotidiana: alimentarse y protegerse del frío. Es cierto que se presenta como testigo de una experiencia vivida (hice un viaje, un perro me quiso morder, escuché, etc.), pero sabemos que su sabiduría es aparente, ya que las cosas vistas son disparatadas, lo mismo que los presuntos seres infernales o demoníacos.

El héroe de esta empresa es un ser solitario, que carece de guías o acompañantes de ese mundo que puedan orientarlo, informarlo o apoyarlo en su visita: "mi única compañía/ Era una estufa a parafina". Los pobladores de ese espacio son seres heterogéneos; algunos de índole netamente terrestre (figuras recostadas en sacos de trigo, hombres en bicicleta, un perro, un anciano, estudiantes que juegan a la chueca), otros son estrañarios, propios de la mitología (un hermafrodita). Esto podría ser coherente con *la Divina Comedia* que también incorpora seres míticos de la tradición latina, si no fuera por la aparición de una bruja que deslegitima al anterior, porque es propia de los cuentos maravillosos. Este ser imaginario pone en duda la verosimilitud de todos los demás al ubicarse en el mismo plano que ellos. La sensación de inverosimilitud se ve corroborada por la presencia del narrador en el sexto círculo, ya que él pertenece a un nivel distinto; presencia ambigua, además, porque no necesitaría hacer un viaje al infierno si ya estuviera en él. El último círculo, donde debieran estar Dios o el demonio, parece encontrarse vacío, aunque el viajero allí escucha ruidos extraños, risas espantosas y suspiros profundos que le perforan el alma, como dice con ironía. Esto también es contradictorio, pues si no hay nadie en el lugar de la divinidad (porque no existe, o ha muerto), ¿a quién corresponden esos gritos, carcajadas y suspiros? Además, el número de círculos es diferente al de *la Divina Comedia* y presenta un solo nivel y no tres, lo que demuestra con claridad la deformación del modelo y el acercamiento hipotético a otras cosmologías). De allí que la apertura a la trascendencia divina parece ser falsa. También la imagen

de la mujer es opuesta: no es una, sublime y perfecta, sino dos: una, horrible, fea e imperfecta (la bruja) y otra anormal (figura humana sarmentosa, en apariencia hermafrodita)

De todo esto surge una imagen aparentemente compleja del mundo, pues pareciera estar conformado por dos niveles de realidad: uno profano, a través de la figura del narrador, héroe que transgrede las leyes de lo existente y otro sagrado, el lugar donde ingresaría éste luego de superar las barreras de la vida y la muerte, al parecer inexistentes también en este caso, si excluimos el hambre, la sed, el frío, que no corresponden a este ámbito de realidad, sino al anterior. Sin embargo, en este último espacio, que cubre todo el antipoema, los elementos son de índole profana o imaginaria y se encuentran mezclados de modo confuso y arbitrario, como si el mundo fuera homogéneo (en el sentido de Eliade) en su conformación. A esta impresión contribuye el uso de un lenguaje propio de la cotidianidad, sustentado por una versificación amétrica en estrofas irregulares. Se trata, en suma, de un desarrollo estrambótico, irónico y descreído que contradice violenta y satíricamente la poetización seria, elevada y convincente hecha por autores tradicionales y prestigiosos.

14.3. Los antipoemas de lo cotidiano.

Un tópico de la crítica sobre la antipoesía es su relación con lo cotidiano, tanto en el tipo de lenguaje empleado, como del mundo a que hace referencia; incluso el primer libro dedicado a Parra se tituló *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, escrito por Hugo Montes y Mario Rodríguez.

Esto no quiere decir que Parra haya descubierto para la literatura esta dimensión de lo existente, sino que la ha colocado en una situación relevante, sobre todo si se la ubica en la tradición poética inmediata. Tampoco se trata de reducir a ella

la antipoesía, pues constituye sólo uno de sus principales campos semánticos.

Pero tampoco se trata de restarle importancia. Lo cotidiano es una de las categorías negadas por la lírica moderna en su búsqueda de la trascendencia vacua y su afán de crear una irrealdad sensible mediante la desrealización del mundo, que Parra ha recuperado y otorgado connotaciones particulares; entiendo aquí cotidianidad en el sentido que ha determinado Heidegger: modalidad ónticamente inmediata y regular del ser ahí, que se refiere a las situaciones en que el hombre se encuentra con mayor frecuencia en el transcurso de su vida (1962:49-53).

La antipoesía ilustra en gran medida un tipo de literatura agudamente sensible a la realidad inmediata y al hombre medio acosado por los rasgos propios de la sociedad contemporánea; "El autor se pone (dice Montes), podría pensarse, a la vera del camino o en la esquina más concurrida y escucha a los que pasan, hombres, mujeres y niños; apunta lo característico del decir en su memoria y con ligeros toques, casi siempre irónicos, lo pone en verso. Su poesía nacería, más que otra, de la audición de lo que todos dicen. No tiene el poeta oído para el discurso académico ni ojos para la lectura del clásico ni de nadie. Poesía, así, al parecer, de la vida diaria y trivial, poesía de lo cotidiano. Ciertamente el autor emplea las frases hechas, las muletillas, los tópicos, el convencionalismo del decir. Borda el arte "pop" de títulos de diarios, de eslóganes repetidos hasta el infinito" (1970:12; además Cf. 18-19). Cuando Montes dice que el antipoeta no tiene oído para el discurso académico ni ojos para la lectura del clásico, no quiere decir que Parra no tenga la capacidad de hacerlo (le consta que la tiene), sino pretende enfatizar que, conociendo todo ello prefiera ponerse en contacto con la vida real.

El antipoema muestra un mundo cotidiano de carácter urbano, identificado con la ciudad de la civilización industrial,

caracterizado mediante personajes, aconteceres, objetos, sentimientos, situaciones existenciales, etc., propios de un habitante de Chile o percibidos desde él. Las variadas alusiones históricas, geográficas y culturales permiten comprobar que la universalidad del cosmos antipoético se logra a partir de la mención de la realidad chilena inserta en la situación del mundo (Cf. Por ejemplo, "Noticiario 1957" o "Los vicios del mundo moderno"). Se trata de un mundo caótico, absurdo, desarticulado, poblado de seres neuróticos de carácter chaplinesco o kafkiano, lleno de banalidades, tedio y limitaciones, mundo amenazado por la autodestrucción debido al mal empleo de sus recursos naturales, a la incapacidad de las grandes potencias para encontrar el camino de la paz y del bienestar universal, a la ineptitud del hombre para habitar en su propio planeta.

En coherencia con este ámbito aparecen algunos rasgos de estilo de la escritura de Parra, tal como la exclusión de la metáfora y el predominio de la metonimia y de clichés, vinculados al prosaísmo. La presencia del cliché transgrede la regla de originalidad de la expresión lingüística para fundar la liricidad del texto y, por ello, se lo considera una fórmula gastada, estereotipada, aunque algunos como Riffaterre lo valoran como una unidad lingüística análoga a una palabra compuesta, de carácter expresivo estructural y no semántico, que no admite variantes y funciona igual que ella para efectos de distribución y sustitución, destacando su expresividad estable y acusada, su eficacia como hecho de estilo, pues actúa como "una cita, como una referencia a determinado nivel social, a determinadas manifestaciones de cultura" (1976:204).

Parra toma el cliché de la lengua cotidiana, hecho que lo hace particularmente eficaz en un contexto literario por el matiz cómico o chocante que le otorga al texto, la posibilidad de caracterizar cierta clase de personajes o de evocar algunos sociolectos. El uso de un lenguaje cotidiano lleno de formas estereotipadas constituye un medio de realización del proyecto crí-

tico de la antipoesía, incluyendo como parte del rechazo la difundida hipótesis de la existencia de una lengua poética como fenómeno particular y distinto de la lengua habitual.

Los antipoemas cotidianos de Parra tienen mucha relación con su intención permanente de relacionar arte y vida y pueden clasificarse en distintos grupos para comprenderlos mejor: personales, referenciales, doctrinales y ecológicos.

Los *antipoemas personales* se refieren a distintas clases de personas y a las relaciones que se establecen entre ellas en la interacción social. Un tipo muy frecuente son los familiares, pero no descritos como seres que responden al estereotipo de la bondad, el afecto, la lealtad, sino a rasgos opuestos, tales como las tías de "El túnel", el abuelo que confiesa aborrecer las fiestas de familia y prefiere que le den un garrotazo en la cabeza a tener que jugar con los nietos, que le ponen los nervios de punta, el hijo que carece absolutamente de todo afecto o sentimiento siquiera de respeto o agradecimiento hacia su madre ("Un hombre"): cuando ella enferma de gravedad sale a buscar un médico, pero se encuentra con un amigo con quien se queda a beber en vez de cumplir su cometido; luego, sale con una muchacha, a su vez sufre un accidente, va a pedir ayuda pero de nuevo se queda a comer y beber con unos amigos, hasta que cae dormido al suelo sin acordarse de nadie; el hombre en la antipoesía se caracteriza por su egoísmo, por no pensar más que en él mismo, como el novio que ofrece su novia a los amigos, el galán imperfecto, etc. Incluso la madre aparece vista negativamente, excepto cuando es la señora Clara Sandoval, la mamá de Nicanor Parra.

Los personajes del mundo antipoético muestran un comportamiento estereotipado y mecanizado, acorde con el proceso de desintegración y desmoralización de la sociedad; el mundo se deteriora por el efecto de la industrialización y las ciudades laberínticas que atrapan al ser humano. Resultado: "El hombre responde a su ambiente artificial y deshumanizado convirtién-

dose en momia, en robot que participa mecánicamente en un ritual sin sentido" (Gottlieb 1977:94-5). El ser humano aparece como un muñeco que sigue las instrucciones para las cuales ha sido programado: "Se prohíbe rezar, estornudar/ Escupir, elogiar, arrodillarse/ Venerar, aullar, expectorar" ("Advertencias"); no necesita pensar, por lo tanto, sino obedecer, aprender fórmulas de memoria, lo que le permitirá como máxima meta llegar a ser un pequeño burgués, como lo resalta el antipoema del mismo nombre.

Los *antipoemas referenciales* incorporan la realidad contextual, circunstancial y contingente en el texto, para luchar contra la falsedad y alienación de la poesía que está alejada de la vida del hombre común.

Al leer, por ejemplo, "Los aldeanos de Santiago de Chile", no se puede ignorar que el texto remite simultáneamente tanto a sus relaciones sintáctico-semánticas como pragmáticas, puesto que más allá del referente creado por el texto, y fundándolo, existe un referente empírico situado fuera del texto, presupuesto en el conocimiento del lector y verificable incluso por diversos medios: la ciudad de Santiago capital de la República de Chile, citada literalmente por el texto antipoético.

La necesidad de incorporar lo real en el texto ha llevado a Parra a usar de preferencia la alusión referencial, es decir, textos o fragmentos textuales que implican el conocimiento por parte del lector de ciertos aspectos del extra texto no verbal, que pueden incluirse en el acto de lectura. Este procedimiento lo ha usado Parra en todas sus posibilidades. Abundan referencias a personajes históricos, tales como Wittgenstein, Tomás Lago, Shakespeare, Françoise Sagan, Oscar Castro, Eduardo Frei, Salvador Allende, Mahatma Gandhi, Rimbaud, Lautréamont, Anita Lizana, Gabriela Mistral; a espacios geográficos como Chillán, Santiago, Himalaya, la Cordillera de los Andes, el río Valdivia, los océanos Pacífico y Atlántico, Cuba, EE.UU.,

el río Cautín, Valparaíso, Bucarest, Siberia, Moscú, etc.; a instituciones diversas como la Iglesia Católica, las Sociedad de Escritores de Chile, el Liceo de Ancud, el Club de Deportes Colo-Colo, el grupo Fuego de la Poesía, etc.; sucesos tales como la Batalla de Maipú, el hundimiento del Angamos, el terremoto de Chillán, la campaña de endiosamiento de Stalin, el lanzamiento del Sputnik, las demostraciones de Gandhi contra la ley de la sal, la muerte de su hermana Violeta; a objetos y entidades culturales de orden artístico y mitológico, como Júpiter, Leda, Minerva, la caja de Pandora, el surrealismo, el decadentismo, los poetas malditos, las Antologías poéticas, etc.

Estos elementos forman parte de todos los antipoemas, en mayor o menor grado, como referentes globales o parciales, pero destacan más en algunos textos particulares, "Los vicios del mundo moderno", por ejemplo. Allí el antipoeta afirma que los delincuentes modernos tienen autorización para cometer sus delitos, con lo que vulnera la credibilidad en la justicia y el buen sentido de la comunidad, emplea elementos que remiten a la sociedad moderna industrial: parques, kioscos, laboratorios, fotógrafos, lustrabotas. Luego hace una enumeración de los otros vicios del mundo moderno entre los que señala elementos considerados positivos, como el cine, el desarrollo de la dietética y la sicología pedagógica, la teoría de la relatividad, etc.; otros aceptados y validados implícitamente por la sociedad, aunque sean criticados de palabra, como las discriminaciones raciales, el aborto, la especulación, y otros sin mayor significación, pero que también forman parte de los hábitos del hombre de los conglomerados urbanos, como el vicio del baile, el culto de lo exótico, etc.

Este antipoema, como otros, reescribe la imagen del mundo, como progreso y confort (material, moral, intelectual, etc.), típica del optimismo del "american way of life", sustituyéndola por otra que hace dudar de la positividad de la primera: "el mundo moderno es una gran cloaca". Frente a esta si-

tuación, el antipoeta adopta una actitud de irrisión ("Los restoranes de lujo están atestados de cadáveres digestivos"), de escepticismo ("La verdad, la belleza, no se crea ni se pierde/ Y la Poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu") e incluso cinismo ("Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la miserable costilla humana/ extraigamos de ella el líquido renovador/ Cada cual de acuerdo con sus inclinaciones personales"). Sin duda este sujeto es la antítesis del hablante humanista, portador de valores positivos de la poesía tradicional.

Para conseguir sus propósitos, el antipoeta no solamente juega con la relación transtextual sino también interponiendo entre el texto y el lector la experiencia real del mundo como un factor básico de la interpretación. La cotidianidad no es sólo un contenido temático de la antipoesía, sino también, y esto hay que recalcarlo, un presupuesto y factor de su acto de lectura.

Además de requerir un conocimiento global del extra-texto para la adecuada comprensión del antipoema, algunos textos implican experiencias determinadas, como es evidente en "Chile", "Total cero", "Defensa de Violeta Parra", "En el cementerio", "Se me ocurren ideas luminosas", etc., pero sin duda los ejemplos más notables son "Noticiario 1957", los *Artefactos* y los *Chistes*... El "Noticiario 1957" adopta la forma de una síntesis noticiosa (tal como se hace en la radio o en la televisión), teniendo como material básico una serie de enunciados de primera plana tomados de diarios y radios de Chile de ese año o creados siguiendo ese modelo: "Frei se va de paseo por Europa/ Es recibido por el rey de Suecia/ Hace declaraciones a la prensa/ Una dama da a luz en una micro/ Hijo mata a su padre por borracho/ Charla sobre platillos voladores/ Humillación en casa de una tía/ Muere el dios de la moda femenina; etc. Estos enunciados son de carácter referencial y apuntan a la realidad histórica chilena e internacional. Pero, el

conjunto no es un noticiario solamente (por tanto, un texto cronístico), sino un antipoema, gracias a dos procedimientos muy sutiles: la selección y organización del conjunto (enunciados que corresponden exactamente a la medida de los versos blancos endecasílabos, con predominio de heroicos y melódicos, ordenados en grupos estróficos variados, pero con cierta regularidad; la enumeración caótica de los versos provoca una sensación de absurdo y ridículo. El segundo procedimiento es la incorporación de enunciados propios del autor al final del texto, que no tienen ninguna relación con los anteriores y, por ello, los transgreden internamente al presentarlos como homólogos aparentes de aquellos, además de alterar la naturaleza y sentido del conjunto: "El autor se retrata con su perro/ La vejez y su caja de Pandora/ Pero de todos modos nos quedamos/ Con el año que está por terminar/ (A pesar de las notas discordantes)/ Porque el año que está por empezar/ Sólo puede traernos más arrugas".

Los artefactos se sustentan casi todos en situaciones, hechos o dichos de la vida cotidiana de Chile y el mundo. Varios de ellos se refieren a aspectos autobiográficos, como "Ustedes mataron a la Viola/ Pero conmigo la van a ver chueca", "A mí nadie me pisa los callos/ A mí nadie me pasa a llevar/ aunque sea Fidel en persona/ O la propia Unidad Popular", etc.

Del mismo tipo, hay diversos artefactos que remiten a la situación política del país y del autor en ese período, tal como "Dónde cantan/ y bailan los poetas/ No te metas Allende/ No te metas". Otro muy simpático en que el autor juega con el doble sentido de la palabra "movimiento" en el contexto de la actividad política y sexual de los estudiantes en tiempos de la Reforma Universitaria, se dirige a una alumna de primer año de la siguiente manera: "Compañera mechona/ No importa que no seas virgen/ El movimiento te necesita". El más conocido de éstos, que retoma y subvierte en forma total el slogan político de los partidos de izquierda, "La izquierda unida jamás será

vencida" es "La izquierda y la derecha unidas/ jamás serán vencidas", escrito con un gran lienzo portado por unos manifestantes en un desfile. Las tensas relaciones del autor con el Gobierno de Fidel Castro le sirven de tema para varios artefactos, como "En estos 10 años de revolución/ Hemos comido poco/ Pero no se puede negar/ que nos hemos reído bastante", afirman unos macilentos personajes vestidos al modo de los revolucionarios cubanos. También la china de Mao cae bajo el proceso de antipoetización, como en "Revolución cultural (99=100)", así como Unión Soviética: "La realidad/ No cabe en un zapato Chino/ Menos aún en un Bototo Ruso". Lo mismo EE.UU., que es definido como: "USA/ Donde la libertad/ es una estatua".

Quizá donde antipoetiza la realidad cotidiana con mayor intensidad, oponiéndola a la visión científica de ella encarnada en un eminente sabio contemporáneo, es en "El mundo es lo que es/ Y no lo que un hijo de puta llamado Einstein dice que es".

En una línea semejante, existen distintos *antipoemas de tipo doctrinal*, que toman como referencia algunas ideologías, sistema de valores y de pensamiento operantes en el siglo XX.

Uno muy típico es el que se refiere al psicoanálisis a través de la figura de Sigmund Freud. Otro, a la educación formal, valor muy defendido y apreciado en nuestra civilización, que ha producido el estereotipo del profesor como segundo padre, apóstol de la educación, maestro, y de la profesión educadora como un apostolado. El antipoeta lo desfigura de tal modo que el lector, luego de haber leído "Los profesores", "Vida de perros" y "Autorretrato" llega a dudar de su autenticidad. Además, no se puede olvidar que ya había señalado que el desarrollo excesivo de la psicología pedagógica es uno de los vicios del mundo moderno.

En el segundo texto, la labor abnegada e idealista del educador aparece tan distorsionada con respecto a la visión

idealizada que se tiene de él, que todos los aspectos miserables de su profesión quedan al descubierto una vez destruidos los espejos benignos que el mito colocaba ante ellos, para desfigurar piadosamente su faz ante los hombres. En el último, al autorretratarse de modo cínico y descarnado, el hablante destruye la imagen sagrada que se tiene del profesor, arquetipo de perfección de los valores vigentes. El antipoeta contrapone los aspectos ingratos, desagradables y limitantes de la profesión con la labor abnegada trascendente y plena de compensaciones afectivas e intelectuales, para indicar que es un hombre como los demás, sometido a las frustraciones y problemas de la vida cotidiana, a pesar de su elevada y digna función social.

Entre otros ejemplos, en los artefactos insiste en esta imagen: "Hágase hombre señor profesor/ Y déjese de andar poniendo notitas" escribe en una tarjeta negra (que representa el pizarrón) con letras blancas (la tiza), socarronamente le dicen sus alumnos. En otro momento, el antipoeta se pregunta "Qué hacemos con la Universidad/ Los grados que otorga/ Son títulos nobiliarios". Y, no conforme con esto, propone una nueva definición de educación: "Education/ Is the inculcation/ of the incomprehensible/ To the (idiot) innocent/ By the incompetent".

También en el extenso antipoema "Los profesores" se produce la deformación de la imagen del educador, mostrando su labor como inútil y desubicada: "Los profesores nos volvieron locos/ a preguntas que no venían al caso/ cómo se suman números complejos/ hay o no arañas en la luna/.../ ¿Es posible cantar con la boca cerrada?". Su preocupación pedagógica es vista por el antipoeta (que en este caso asume el papel de ex-alumno) como el efecto de una actitud neurótica y no de un ideal educativo: "No tenían para qué molestarse/ en molestarnos de esa manera/ salvo por razones inconfesables:/ A qué tanta manía pedagógica/ ¡Tanta crueldad en el vacío más negro!". El método que usa el antipoeta para ridiculizar a sus

maestros es la enumeración caótica de las preguntas hechas por ellos. El manejo de conocimientos de diversas esferas contradice la pretendida ignorancia de los estudiantes, "Los profesores tenían razón;/ en verdad en verdad/ el cerebro se nos escapaba por las narices" y, por su ludismo vincula el antipoema a la poesía goliardesca, dada la mezcla de preguntas correctas con otras disparatadas: "¿Determinar la altura de una nube?/ ¿Calcular el volumen de la pirámide?/ ¿Demostrar que raíz de 2 es un número irracional?/ ¿Aprender de memoria las coplas de Jorge Manrique?/ Déjense de pamplinas con nosotros/ hoy tenemos que dirimir un campeonato/ pero llegaban las pruebas escritas/ y a continuación las pruebas orales/en unas de fregar cayó Caldera)/ Con una regularidad digna de mejor causa". Es interesante observar que la antítesis implícita en las preguntas de los profesores y los verdaderos intereses de los estudiantes, provoca una sensación de falsedad o inutilidad frente a la enseñanza escolar.

La fuerte crítica del antipoeta a lo que considera inauténtico en los distintos sistemas ideológicos y doctrinas vitales ha tomado más fuerza y consistencia en los *ecopoemas* o *antipoemas ecologistas*.

Lo mismo que los demás antipoemas, los *ecopoemas* adoptan diversas formas genéricas y discursivas, como el que sigue, que se presenta como un anti-evangelio, es decir, una anti-buena nueva: "Buenas noticias:/ la tierra se recupera en un millón/ de años/ somos nosotros los que desaparecemos". El evangelio es "la Buena Nueva" de Jesucristo, una noticia de fe y esperanza para el hombre, un aviso que el reino de Dios (la vida nueva) ya está en el mundo y que por su comunicación con esta fuente de plenitud el hombre también alcanzará una vida eterna después de la resurrección. Esto implica la capacidad de conversión del hombre, de transformación de hombre viejo en hombre nuevo, de recuperación desde su estado de pecado al estado de gracia. También es señal de la superioridad

del ser humano sobre la naturaleza, ya que toda la creación está al servicio suyo.

En cambio, el ecopoema se presenta como una "Buena Noticia", pero en realidad es un anuncio irónico de una situación nefasta. No es la expresión gozosa de la doctrina de un enviado divino, sino la constatación científica de la superioridad de la naturaleza sobre el ser humano, ya que posee capacidad de regeneración y puede sobrevivir a una hecatombe nuclear, a la más extrema forma de contaminación; en cambio, el hombre aparece limitado por su mortalidad. El antipoema anuncia la muerte del hombre en lugar de hablar de la vida, en amargo contraste con la capacidad de revitalización del cosmos. Sin duda, una desgarradora visión antiutópica de la especie humana, una desconfianza radical en los valores del ser humano, equiparables apenas al "Homo Homini Lupus" de los antiguos, visión encerrada en los límites imperfectos de lo profano, incapaz de aceptar la presencia divina como un agente de vida actuante en su propia creación.

La forma más desarrollada de los ecopoemas es la de poema que toma como punto de referencia momentos privilegiados de la lírica universal. Es el caso del texto: "dice: de la musique avant toute chose/ et tout le reste est littérature/ léase: de l'ecologie avant toute chose/ et tout le reste est musique". El texto asume la estructura de una forma propia de la gramática tradicional del tipo corrección idiomática, que se superpone sarcásticamente al enunciado propio del arte poética: se dice; debe decirse. En el sector correspondiente al uso incorrecto, precedidos literalmente por la expresión "se dice", aparecen dos versos claves de la famosa arte poética simbolista de Paul Verlaine, en los cuales apunta a la decisiva función de la musicalidad como medio de lograr la sugerencia del misterio, la correspondencia de las artes, la separación entre arte y realidad del mundo. En el sector de la expresión "correcta", la que debe ponerse en vigencia en la comunidad sustituyendo a la otra por

incorrecta, precedido por "léase" encontramos "de l'ecologie avant toute chose/ et tout le reste est musique", el enunciado propio del antipoeta. El artefacto prefiere desvalorizar la música (lo que incluye la poesía, ya incorporada y desvalorizada en el poema de Verlaine) para hacer predominar la ecología, vale decir, la preocupación por la vida real, por la subsistencia misma del planeta y de la especie humana. Si no se defiende lo esencial, que es la vida humana, ¿tiene algún sentido dedicarse a la música, a la literatura o a cualquier arte, que en tal caso pasa a ser alienante por separar a su autor y a sus receptores de la problemática vital de la cotidianidad?

La correlación de los elementos sustituidos, literatura por música y música por ecología, invierte el modelo asumido al sacar a la música de su papel privilegiado y reemplazarla por la ecología (sustitución de arte por ciencia). La importancia del arte se reduce aún más al eliminar la literatura como si fuera un elemento desechable, accesorio. La sustitución de la música por la ecología resulta humorística por el uso del verso, puesto que la comparación música-ecología no es pertinente, en relación a la pareja música-literatura, en que ambos términos corresponden a un mismo ámbito de la cultura (el arte).

La sátira, es decir, la corrección a través del humor, se produce al comparar la enorme diferencia entre la función de la música y la función de la ecología. La música es un arte que afecta a aspectos importantes pero parciales del ser humano: la audición, la sensibilidad, la imaginación, aunque no necesariamente a la inteligencia, la razón o las necesidades propias de la vida cotidiana, pues carece de aspectos semánticos referenciales. En cambio, la ecología es una ciencia interdisciplinaria que tiene por objeto el estudio de las relaciones del hombre con su medio ambiente, que actúa por tanto sobre la totalidad vital del ser humano, de la humanidad y del planeta.

La imagen de la tarjeta colabora ejemplificando lo anterior. Aparece un fragmento de periódico donde sale una foto-

grafía de tres niños muy pequeños nadando en el fondo de una piscina, junto a la siguiente leyenda: "En una piscina especial para niños nadadores precoces, en EE.UU. estos pequeños de sólo 2 años de edad descienden al fondo de las aguas para bucear flores plásticas ("AP")". Es interesante la antítesis entre la actividad de los niños, natural pero modificada por la estimulación precoz, en un medio artificial, la piscina, constituyendo un medio natural modificado y buceando flores, pero plásticas; la problemática expuesta con la imagen complementa la del texto estableciendo entre ambos códigos una relación de conjunción ya que es de índole ecológica.

Parra ha conseguido no sólo rechazar el postulado simbolista al sustituirlo por el ecologista, sino al mismo tiempo invertirlo, al enfatizar los valores opuestos, y degradarlos satíricamente al usar sus mismos procedimientos artísticos (el verso, la retórica) para hablar de la realidad del mundo. Todo esto queda en evidencia al dejar a la vista los dos textos, el modelo antipoetizado y el texto entipoetizante, lo que produce un efecto satírico realzado por la fórmula normativa de la corrección: da risa, pero aminorada por la seriedad del mensaje sugerido.

La antipoesía analiza diversos aspectos de la problemática ecológica, pero la totalidad de ellos parece sintetizarse en el siguiente artefacto, que demuestra la desencantada sabiduría del antipoeta:

El error consistió

En creer que la tierra era nuestra

Cuando la verdad de las cosas

Es que nosotros somos de la tierra.

CONCLUSIONES

Al terminar este libro, el autor espera que los lectores que hayan tenido la gentileza y la paciencia de llegar hasta el final, lo hayan ido leyendo junto a los poemas y antipoemas de Nicanor Parra; en otras palabras, que los análisis, comentarios, explicaciones y ejemplos les hayan despertado la memoria de los textos de Parra o el deseo de leerlos o releerlos. Ése es el sentido del estudio de la literatura.

En este camino compartido de lectura, hemos conocido mejor la obra publicada de Nicanor Parra, pero no podemos todavía sacar conclusiones permanentes sobre su obra completa, puesto que ésta todavía no se conoce, está en curso y existe la posibilidad que algún sector significativo aún no esté escrito o no se haya dado a conocer.

A pesar de ello, de lo conocido podemos decir que es una obra heterogénea, compleja, fascinante, donde se mezcla, se opone y se complementa lo poético con lo antipoético, por lo general en poemas separados, a veces en un mismo texto. La variedad de temas, géneros poéticos y no poéticos, estilos, estrategias textuales, figuras retóricas, alusiones, referencias, es tan grande, que la obra de Parra parece un extenso y profundo panorama de los textos fundamentales de la sociedad occidental, transformados, ironizados, reescritos para modificarlos, corregirlos, borrarlos o desprestigiarlos. Pero lo más valioso es que Parra no sólo ha sido capaz de cuestionar la tradición intelectual de occidente, sino que lo ha hecho al mismo tiempo

que creaba un nuevo género poético, un nuevo tipo de discurso sintomático de la profunda crisis de nuestra civilización a fines del segundo milenio: el antipoema.

La originalidad de la escritura de Parra reside en que no trata de ser original. El antipoeta no trata de ocultar o deformar, para hacerlas irreconocibles, las fuentes que le han servido para organizar sus textos; por el contrario, las pone en evidencia para que el lector las descubra y pueda leer su texto en la forma que le interesa. ¿Por qué? Porque ha alterado la relación habitual entre el texto que sirve de base y el que es producido a partir de esta relación.

Los textos de Parra provienen visiblemente de otros textos o factores no textuales, pero reemplazando la relación causa-efecto por la relación de transformación de la fuente, que no implica solamente la conjunción con el texto anterior, sino también su refutación por medio de la alteración distorsionante (disyunción). De modo que se rompe el vínculo unilateral entre los textos, siendo reemplazado por la interrelación en cierto modo opuesta, ya que no es el texto del pasado el que determina al del presente, sino el actual que cambia la imagen del otro al actuar sobre él y produce una especie de super texto mediante la interacción.

Por ello, tiene menos sentido preguntarse cuáles son los autores y textos que más han influido sobre Parra, que cuáles son los modos en que éste los ha transformado.

Una parte de la crítica ha insistido en que el gran aporte de Parra es la oralidad, término definido de distintos modos, sin embargo. Es cierto que el antipoeta ha incorporado la lengua hablada en su poesía, encontrándose con poetas como Pound y su concepto de "poetry as speech", y tal vez más con otros como Víctor Domingo Silva con poemas como "La gringuita" o "Las penas de Fermín" escritos en lengua y tradición campesina, o anónimos como los cantores populares, que ha influido en forma notable a transformar la dicción poética, ale-

jándola del tono solemne y artificioso de la lírica de mediados de siglo.

A pesar de ello, pienso que el aporte de Parra es más profundo y más complejo; la oralidad es sólo uno de los elementos usados para transgredir la poesía en vigencia y el discurso del *stablishment* de la sociedad actual, contribuir a su obsolescencia y promover nuevos códigos de comunicación estética. La oralidad es un aporte, así como la narratividad del texto lírico, la desintegración del hablante, la conversión de la página en tarjeta, del poema normal en artefacto, el uso del dialogismo y la teatralidad propios del lenguaje coloquial, la ruptura de códigos estereotipados, etc., etc. En este sentido, la antipoesía es una empresa de desarticulación de la competencia del lector, puesto que ha hecho imposible seguir leyendo la poesía tal como se pensaba que se debía hacer. Y, en ella tienen particular significación tanto la oralidad como la visualidad del artefacto y de otras estrategias de escritura usadas por el antipoeta (el caligrama, el uso de grafías heterogéneas, la sustitución de palabras por signos propios del lenguaje de la ciencia). Y también la cantabilidad de muchos de sus textos, de los cuales "Defensa de Violeta Parra" es el que ha alcanzado una musicalización más acabada.

La obra creadora de Parra, admirable por su intento radical de destrucción del arte de la escritura artística, es un testimonio de la imposibilidad de su proyecto, pues con su obra de contradicción y negación termina afirmando lo que niega: el arte verbal, la poesía. Su escritura representa el triunfo de lo negado y con ello la negación de sí misma, paradójicamente, pues en su intento construye nuevas obras de arte, distintas, ambiguas, opuestas, pero tan artísticas como las que ha objetado. Como Mallarmé o Huidobro, el de Parra también es un ejemplo valioso de amor a la capacidad humanizadora de la creación literaria, expresión de la posibilidad humana de trascender los valores pragmáticos de la supervivencia y del con-

fort material mediante una tarea en busca de la conciencia de sí y del mundo, un quehacer que más allá de la aparente inmanencia de lo cotidiano, busca hechos, relaciones y sentidos que no son visibles para todos. Una obra escrita contra la comodidad, la modorra intelectual, el conformismo, que en los artefactos encuentra su límite extremo.

La escritura antipoética de Parra constituye también la antiescritura de ella misma, contradicción básica y vital que en la proposición de Parra alcanza los márgenes de una inseguridad y de una ambigüedad totales, postulados como rasgos constituyentes del hombre de nuestro tiempo. Con honestidad y consecuencia, el antipoeta también lo es de sí mismo, para que el lector no olvide que el antipoema también es un texto y por ello, como los otros a los que critica y cuestiona, está sometido a la restricción y a la censura. El antipoema también excluye elementos que otros textos actuales o futuros incluyen o podrían incluir. El antipoema también oculta y excluye, por lo que tiende a absolutizar lo que muestra o incluye, presentándose como si fuera un discurso completa y excluyentemente verdadero. Reconocer este aspecto es fundamental para comprender al antipoema de Parra dentro de los límites de su programación como escritura transgresora y no anular esta condición mitificándolo. Conciente de esto, el propio autor ha escrito un poema que sirve de advertencia permanente para evitar esta tentación:

Antes de despedirme

Tengo derecho a un último deseo:

Generoso lector

quemame este libro

No representa lo que quise decir.

A pesar de que fue escrito con sangre

No representa lo que quise decir.

Mi situación no puede ser más triste
Fui derrotado por mi propia sombra:
Las palabras se vengaron de mí.

Perdóname lector

Amistoso lector

Que no me pueda despedir de ti

Con un abrazo fiel:

Me despido de ti

Con una triste sonrisa forzada.

Puede que yo no sea más que eso

Pero oye mi última palabra:

Me retracto de todo lo dicho.

Con la mayor amargura del mundo

Me retracto de todo lo que he dicho.

("Me retracto de todo lo dicho", *Obra gruesa*).

Valdivia, octubre de 1998.

En la obra de Parra, el lenguaje es un instrumento de poder y de resistencia. El poeta utiliza el lenguaje para desafiar el poder establecido y para crear un espacio de libertad y de resistencia. El lenguaje es un instrumento de poder y de resistencia. El poeta utiliza el lenguaje para desafiar el poder establecido y para crear un espacio de libertad y de resistencia.

La obra de Parra es un instrumento de poder y de resistencia. El poeta utiliza el lenguaje para desafiar el poder establecido y para crear un espacio de libertad y de resistencia. El lenguaje es un instrumento de poder y de resistencia. El poeta utiliza el lenguaje para desafiar el poder establecido y para crear un espacio de libertad y de resistencia.

Antes de despedirme
Tengo derecho a un último deseo:
Que nunca se olvide
No representa lo que quiero decir
A pesar de que fue escrito con sangre
No representa lo que quiero decir

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

1. FUENTES PRIMARIAS

Textos poéticos

1. *Cancionero sin nombre*, Santiago, Nascimento, 1937.
2. *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1954.
3. *La cueca larga*, Santiago, Universitaria, 1958.
4. *Versos de salón*, Santiago, Nascimento, 1962.
5. *Manifiesto*, Santiago, Nascimento, 1963.
6. *Canciones Rusas*, Santiago, Universitaria, 1967.
7. *Obra gruesa*, Santiago, Universitaria, 1969.
8. "Palabras obscenas", *Revista Chilena de Literatura* 1, 1970, pp. 79-85.
9. *Los profesores*. Nueva York, Antiediciones Villa Miseria, 1971.
10. *Emergency Poems*. New York, New Directions, 1972 (edición bilingüe).
11. *Artefactos*. Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1972.
12. *Antipoemas*. Barcelona, Seix Barral, 1972; selección y prólogo de José Miguel Ibáñez.
13. "El Quebrantahuesos (con Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn) y "news from nowhere", *Manuscritos* 1, 1975, pp. 2-24 y 89-116.
14. *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago, Universidad de Chile, 1977.
15. *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.
16. *El anti-Lázaro*. Valparaíso, Gráfica Marginal, 1981.
17. *Ecopoema de Nicanor Parra*. Valparaíso, Gráfica Marginal, 1979 (incluye 9 textos).

18. *Nicanor Parra*. Valparaíso, Gráfica Marginal Paloma de Poesía 5, 1982 (incluye "El hombre imaginario", 7 Ecopoemas y 1 chiste).
19. *Poema y antipoema a Eduardo Frei*. Santiago, Editorial América del Sur, 1982.
20. *Chistes parra desorientar a la policía/poesía*. Santiago, Ediciones Galería Época, 1983.
21. *Coplas de Navidad (anti-villancico)*. Santiago, Ediciones Minga, 1983.
22. *Poesía política*. Santiago, Bruguera, 1983; antología y prólogo de Enrique Lafourcade.
23. *Hojas de Parra*. Santiago, Ediciones Ganymedes, 1985.
24. *Poemas y antipoemas*. Madrid, Cátedra, 1988; ed. crítica y prólogo de René de Costa.
25. *Chistes para desorientar a la poesía*. Madrid, Visor; antología y prólogo de María Nieves Alonso y Gilberto Triviños.
26. *Joan Brossa/Nicanor Parra. Dir Poesía/Mirar Poesía*. Valencia, Universitat de València, Servei d'Extensió Universitaria, 1992; folleto de exposición para U. de Valencia y The Smart Museum of Art, The University of Chicago. Incluye Poemes Objectes de JB y Obras Públicas de NP, "¿Qué es poesía, dices...", de Sonia Mattalía, "Convergencias/divergencias: Brossa/Parra" de René de Costa, biografía de JB por Pilar Palomer y de NP por Jaime Quezada.
27. *Poemas para combatir la calvicie*. México, FCE, 1993; compilación y prólogo de Julio Ortega.
28. *Poesía y antipoesía*. Madrid, Clásicos Castalia, 1994; selección e introducción biográfica y crítica de Hugo Montes.
29. *Hojas de Parra y Trabajos Prácticos*. Santiago, CESOC, 1996; prólogo de Mario Rodríguez para HP y de Cristina Díaz, Carlos Durá, Amparo Rico y Sonia Mattalía para TP.

Textos ensayísticos y antológicos

1. "Poetas de la claridad", *Atenea* 380-1, 1958, pp. 43-48.
2. *Discursos*. Santiago, Nascimento, 1962; en col. con Pablo Neruda.
3. *Poesía Rusa contemporánea* (Ed.) Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1972.

2. FUENTES SECUNDARIAS

Libros

1. Bröns, Thomas: *Die Antipoesia Nicanor Parra. Versuch Einer Deutung aus welstanchaulicher Sicht*. Göppingen, Verlag Alfred Kummer, 1972.
2. Carrasco, Iván: *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago, Universitaria, 1990.
3. Cuadra, César: *Nicanor Parra en serio & en broma*. Santiago, Ediciones Depto. de Estudios Humanísticos, U. de Chile, 1997.
4. Flores, Angel y Medina, Dante (Comp.): *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*. Guadalajara, EDUG, 1991.
5. Gottlieb, Marlene: *No se termina nunca de nacer: la poesía de Nicanor Parra*. Madrid, Playor, 1977.
6. Gottlieb, Marlene: *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos*. Princeton, Linden Lane Press, 1993; incluye Estudios de Ibáñez, Amalia Rodríguez, Lerzundi, Gottlieb, Huneus, Carrasco, Schopf, Yamal, Malverde y Alonso; además, Noticias, Retratos, Entrevistas, Bibliografía y Apéndices.
7. Grossman, Edith: *The Antipoetry of Nicanor Parra*. New York University Press, 1975.
8. Jofré, Álvaro Salvador: *Para una lectura de Nicanor Parra (El proyecto ideológico y el inconsciente)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1975.

9. Lerzundi, Patricio: *Las siete viudas de Nicanor Parra*. (Inédito), 1972. Incluye estudios de Lago, Gottlieb, Ibáñez, A. Rodríguez, Schopf, Huneeus, además de Noticias, Conversaciones y Bibliografía.
10. Montes, Hugo y Rodríguez, Mario: *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1970 (2ª edición, 1974).
11. Morales, Leonidas: *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago, Andrés Bello y Estudios Filológicos, 1972.
12. Morales, Leonidas: *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago, Universitaria, 1991.
13. Rein, Mercedes: *Nicanor Parra y la antipoesía*. Montevideo, Universidad de la República, 1970.
14. Rodríguez, Mario: *Orbita de Nicanor Parra*. Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, Cuadernos del Bío Bío, 1996.
15. Schopf, Federico: *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma, Bulzoni, 1986.
16. Szmulewicz, Efraín: *Nicanor Parra: Biografía emotiva*. Santiago, Ediciones Rumbos.
17. Yamal, Ricardo: *Sistema y visión de la antipoesía de Nicanor Parra*. Valencia, Hispanófila, 1985.
18. Zúñiga, Pamela: *El mundo de Nicanor Parra: antibiografía*. Santiago, Zig-Zag, 1995.

Artículos y capítulos de volúmenes

1. Agosín, Marjorie: "Pablo Neruda and Nicanor Parra: Study of Similarities" *Poesis: A Journal of Criticism*, 6 (1), 1984, pp. 51-60.
2. Aguirre, Margarita y Palazuelos, Juan Agustín: "Nicanor Parra, antipoeta". *La cueca larga y otros poemas*. Buenos Aires, Eudeba, 1964, pp. 5-14.
3. Alegría, Fernando: *Literatura Chilena del siglo XX*. 2ª Edic. Santiago. Zig-Zag. 1967, pp. 37-8 y 267-281.

4. Alegría, Fernando: "Parra anti Parra". *Literatura y revolución*. México. F.C.E. 1971, pp. 173-189.
5. Alegría, Fernando: "Antiliteratura". En César Fernández (coord.) *América Latina en su Literatura*. México, Siglo Veintiuno-Unesco, 1972, pp. 243-258.
6. Alemán, Carmen Elena: "Una lectura de la poesía de Nicanor Parra", *Revista Nacional de Cultura* 278 (Caracas, 1990), pp. 117-131.
7. Allende, Raúl: "Poesía Política", *Pluma y pincel* 14, 1984, p. 95.
8. Alone: *Historia personal de la literatura Chilena*. Santiago, Zig-Zag. 1954, p. 265.
9. Alonso, María Nieves: "El Cristo de Elqui: nueva voz para la antipoesía", *Atenea* 438, 1978, pp. 133-142.
10. Alonso, María Nieves: "El último poemario de Nicanor Parra", *Repertorio Americano* 3, 1981, pp. 24-26.
11. Alonso, María Nieves: "El espejo y la máscara de la antipoesía", *Revista Chilena de Literatura* 33, 1989, pp. 47-60.
12. Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura Hispanoamericana*. México FCE. 1970, p. 339, Tomo II. Primera reimpresión.
13. Arán, Luis: "Los artefactos o la desacralización de la tarjeta postal: la explosión del libro". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 10, 1984, pp. 7-15.
14. Arias, Maximino: "Nicanor Parra: un ateo timorato". *Mensaje* 237, 1975, pp. 107-115.
15. Arias, Maximino: "Experiencia y fe. Diálogo con Nicanor Parra", *Mensaje* 240, 1975, pp. 295-300.
16. Baquerizo, Manuel: "Introducción a la antipoesía", *Portal* 5, 1967, p. 10.
17. Barros, Daniel: "Apuntes para la poesía de Nicanor Parra", *Poesía sudamericana actual*. Madrid, Miguel Castellote, 1972, pp. 89-96.
18. Benedetti, Mario: "Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad", *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca 1967, pp. 77-87.

19. Benedetti, Mario: "Nicanor Parra, o el artefacto con laureles", *Marcha*, 17 de octubre de 1969; incorporado en *Los poetas comunicantes*. Montevideo, Marcha, 1972, pp. 41-63; Incl. por Alfonso Calderón: *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago, Universitaria, 1970, pp. 295-311.
20. Beutler, Giseh: "Vanguardismo y antipoesía en Nicanor Parra. Algunas consideraciones", en Wentzlaff-eggert Harold (comp.) *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano. Actas del Coloquio Internacional de Berlín*, 1969, Vervuert Verlag, pp. 321-333.
21. Binns, Niall: "Nicanor Parra y la guerrilla literaria", *Cuadernos Hispanoamericanos* 537, 1995, pp. 83-99.
22. Binns, Niall: "Los medios de comunicación masiva en la poesía de Nicanor Parra", *Revista Chilena de Literatura* 51, 1997, pp. 81-97.
23. Borgeson, Paul: "Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía", *Revista Iberoamericana* 118-119, 1982, pp. 383-389.
24. Braithwaite, Andrés: "Nicanor Parra el antihéroe de la poesía chilena", *CAL* 2, pp. 4-5.
25. Burgos, Fernando: "Modernidad y neovanguardia hispanoamericana". *Revista de Estudios Hispánicos*, 18 (2), 1984, pp. 207-220.
26. Calderón, Alfonso: "Nicanor Parra, un ejercicio respiratorio", *Aisthesis* 5, 1970, pp. 255-260.
27. Campaña, Antonio: "El Cristo de Elqui", *Revista de Occidente* 334, 1990, pp. 55-62.
28. Carrasco, Iván: "El antipoema de Parra: una escritura transgresora", *Estudios Filológicos* 13, 1978, pp. 7-19.
29. Carrasco, Iván: "La antipoesía: escritura de la impotencia expresiva". *Estudios Filológicos* 17, 1982, pp. 67-76.
30. Carrasco, Iván: "Huidobro: antipoeta", *Actas II Seminario Nacional de Estudios Literarios*. Santiago, USACH-SOCHEL, 1983, pp. 156-166.
31. Carrasco, Iván: "Nicanor Parra, Chistes para desorientar a la poesía", *Estudios Filológicos* 1983b, pp. 99-101.
32. Carrasco, Iván: "El proyecto del texto absoluto en la poesía

- hispanoamericana". *Estudios Filológicos* 20, 1985, pp. 97-108.
33. Carrasco, Iván: "La antipoesía y la lírica moderna". *Estudios Filológicos* 21, 1986, pp. 69-89.
34. Carrasco, Iván: "Antipoesía y neovanguardia". *Estudios Filológicos* 23, 1988, pp. 35-53.
35. Carrasco, Iván: "La antipoesía de Parra. Escritura de la crisis", *Atenea* 470, 1994, pp. 97-113.
36. Casaus, Víctor: "En poesía se permite todo. Conversación con Nicanor Parra". *Revista de las Américas*, 187, 1991, pp. 122-127.
37. Castro, Eduardo: "La desacralización del yo poético en Manifiesto de Nicanor Parra", *Alpha* 2, 1986, pp. 9-18.
38. Cecereu, Luis y Monckeberg, Beatriz: "Concepciones de la poesía desde la obra de Nicanor Parra", *Aisthesis* 12, 1979, pp. 62-75.
39. Cobo, J.G.: "Notas sobre poesía latinoamericana". *Eco* 136, 1971, pp. 415-418.
40. Coleman Alexander: "Two Latin American Poets and an anti-poet", *The New York Times*, Book Review, 1972.
41. Concha, Jaime: *Poesía chilena*. Santiago, Quimantú, 1973, pp. 87-88.
42. Costa, René de: "Conversational Poetry", *The Poetry of Pablo Neruda*. Harvard University, Cambridge Massachusetts and London England, 1982, Capítulo 7.
43. Costa, René de: "Para una poética de la (anti) poesía", *Revista Chilena de Literatura* 32, 1988, pp. 7-29.
44. Costa, René de: "Para una poética de la (anti) poesía", *Poemas y antipoemas*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 7-46.
45. Debicki, Andrew: "La distancia síquica y la experiencia del lector en la poesía de Nicanor Parra", *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1976, pp. 159-190.
46. Domeyko, Cecilia: "Nicanor Parra: una entrevista frustrada", *Revista EAC* s/n, 1973, pp. 78-79.
47. Droguett, Luis: "Diálogo apócrifo con Nicanor Parra", *Atenea* 383, 1959, pp. 74-82.
48. Echeverría, Evelio: "El Premio Nacional de Literatura en Chile". *Hispania*, LIII, 1970, pp. 134-135.