

Cl 861

S173d Schopf, Federico, 1910 .
El desorden de las imágenes / Federico Schopf.
1ª ed. Santiago de Chile: Universitaria, 2010.
231 p. ; 15,5 x 23 cm. (El saber y la cultura)

ISBN: 978-956-11-2120-1

ISBN Libro en versión electrónica: 978-956-11-2138-6

1. Huidobro, Vicente, 1893-1948 – Crítica e interpretación.
2. Neruda, Pablo, 1904-1973 -- Crítica e interpretación.
3. Parra, Nicanor, 1914- - Crítica e interpretación.
4. Poesía Chilena – Siglo 20 – Historia y crítica. I. t.

© 2010, FEDERICO SCHOPF.

Inscripción N° 192.581, Santiago de Chile.

Derechos de edición reservados para todos los países por

© EDITORIAL UNIVERSITARIA, S.A.

Avda. Bernardo O'Higgins 1050, Santiago de Chile.

editor@universitaria.cl

Ninguna parte de este libro, incluido el diseño de la portada,
puede ser reproducida, transmitida o almacenada, sea por
procedimientos mecánicos, ópticos, químicos o
electrónicos, incluidas las fotocopias,
sin permiso escrito del editor.

Texto compuesto en tipografía *Times 11/14*

Se terminó de imprimir esta
EDICIÓN

en los talleres de Productora Gráfica Andros Ltda.,
Santa Elena 1955, Santiago de Chile,
en septiembre de 2010.

DISEÑO DE PORTADA Y DIAGRAMACIÓN
Yenny Isla Rodríguez

ESTE PROYECTO CUENTA CON EL FINANCIAMIENTO DEL
FONDO JUVENAL HERNÁNDEZ JAQUE 2009
DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.

www.universitaria.cl

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

Federico Schopf

El desorden de las imágenes

Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra

*Para Anne y Davi
en febrero de
verbo JHM*



FONDO JUVENAL HERNÁNDEZ JAQUE 2009



EDITORIAL UNIVERSITARIA

Amor / 1/1/10

las significaciones trascendentales, atemporalizadas.²¹⁴ Ella se apoyando en las significaciones establecidas que se (des)articula la escritura antipoética. Ella (per)-sigue y (re)produce las huellas de la diferencia en la identidad aparentemente sólida de las palabras y los hechos. Es en la trama entre las significaciones –desviadas de su intencionalidad establecida– y las huellas, donde se despliega esta escritura del fin de una época, errática hasta los puntos en que con extraña lucidez alcanza a mostrar la no plenitud del presente, exhibe sus carencias, desestabiliza sus fundamentos físicos y metafísicos:

Lo que me llena de orgullo
Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos²¹⁵.

²¹⁴ La significación no sólo es repetitiva, la idealidad no es pura transcendentalidad, tiene huellas de su origen, de su uso y de sus cambios. Para una discusión productiva de las relaciones de significación, lenguaje, sentido, idealidad, verdad, conciencia, expresión, ver de E. Derrida, *La Voix et le Phénomène* (París: Presses Universitaires de France, 1967).

²¹⁵ Nicanor Parra, “Advertencia al lector”, op. cit. 72.

VIII

GENEALOGÍA Y ACTUALIDAD DE LA ANTIPOESÍA. UN BALANCE PROVISORIO

A más de cincuenta años de la aparición de *Poemas y antipoemas* (1954) es ya claro que la antipoesía ha inaugurado un nuevo comienzo en el ámbito de la poesía hispanoamericana del siglo XX y, en ondas sucesivas, ha marcado el ámbito de la poesía de lengua española –por poco advertida que haya sido en la poesía peninsular–, provocando un ensanchamiento del horizonte heredado de posibilidades de escritura desde la segunda mitad del siglo XX en adelante. Con esto, claro, no quiero reducir el desarrollo de la poesía de lengua española a una sola dirección, sino sólo sugerir que uno de sus movimientos ha conducido desde las vanguardias hasta la antipoesía y las perspectivas abiertas por ésta.

* * *

A diferencia de otros textos –como los poemas de Hölderlin o de Baudelaire que han necesitado de reconocimientos larga o levemente posteriores– *Poemas y antipoemas* suscitó de inmediato la más entusiasta y amplia recepción, aunque a la vez una serie de vehementes y hasta pintorescos rechazos que, con velocidad desigualmente acelerada, terminaron por delatar el mal ojo de sus escandalizados detractores, frigidizados en concepciones anacrónicas de la poesía, en algunos casos anteriores incluso a la irrupción devastadora de las vanguardias, en la primera mitad del siglo XX.

Así, Alone –pseudónimo de Hernán Díaz Arrieta, el crítico semanal más prestigioso de Chile en ese entonces, bastante conservador en materia política y estética– elogia “plenamente, sin restricciones, con entusiasmo a Nicanor Parra”. No deja de reconocer que –más allá de su lectura relativamente bloqueada– “había ciertas divagaciones extrañas, casi en prosa, mantenidas a fuerza de ritmo, a una velocidad endemoniada y en una especie de embrujo, que se leen y vuelven a leer sin llegar nunca al fondo”. Con agudeza –aunque sin darse por enterado de la denuncia de la desintegración de la sociedad contenida en los antipoemas: “porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos”– advierte que en el antipoeta hay, pese a todo, “como un gozo de ser”, una resistencia a la

derrota y a la resignación²¹⁶. Pocos años más adelante – en 1957, comentando una importante antología de poesía chilena – Alone vuelve a celebrar “al más pujante, sonriente, floral y festival de los poetas nuevos, un joven ya maduro, perfectamente formado, impetuoso, divertido, soñador de pronto y lejano, acróbata cuando quiere, surgente, imprevisible, inagotable, familiar... cargado de una fuerza contagiosa que lo hace sentirse a uno mejor, que lo estimula y rejuvenece, echándole aire cargado de oxígeno en los pulmones, el extraordinario Nicanor Parra de *Poemas y antipoemas*, a cuyo lado los demás se disuelven o huyen, graves, mínimos, inmóviles, presas de su compás, confitados, tímidos de gracia y desgracia”²¹⁷.

Pero también hubo desde sus inicios una implacable y, en el fondo, patética resistencia al reconocimiento ético y estético de la antipoesía. Quizás la desconcertante novedad de los antipoemas –y junto a ella el presentimiento de su amenaza terminal para ciertos tipos trasnochados de hacer poesía– resulte paradójicamente confirmada por algunas de las reacciones negativas (algunas hasta divertidas) que provocaron tanto en los círculos conservadores como en los más combatientes sectores fieles a la ortodoxia del realismo socialista o a sus equivalentes criollos.

Por su lado, Juan de Luigi –crítico oficial de *El Siglo*, diario del Partido Comunista, del que pronto sería expulsado– sanciona como doctrinalmente correcta la elección, en los antipoemas, del tema de las contradicciones entre individuo y sociedad en la época de la sociedad burguesa o capitalista. Indirectamente –al margen de sus anteojerías ideológicas– el crítico acierta en percibir la defensa del individuo –incluso desde la experiencia de su fragmentación– que contienen los antipoemas. Pero enseguida De Luigi critica al antipoeta por no denunciar –estamos en los últimos años de la creencia en los *grandes relatos*– las causas económicas, sociales, políticas, etc., que condicionarían totalizantemente el conflicto. El individualismo “pequeño burgués” del antipoeta –por supuesto, para el crítico, una alienación– le impediría advertir el ser social del hombre y también la imaginación de vías de superación de su condición en la sociedad burguesa. Por eso concluye –con cierta prepotencia y mala leche– que la antipoesía sería “forzosamente superficial”, algo así como una forma alienada de expresar la alienación²¹⁸.

Dentro del conjunto de comentarios positivos, pocos advirtieron la diferencia en materia de paradigma que introducían los antipoemas y que más tarde –en

el desarrollo posterior e influencia de la obra de Parra – hizo claro su carácter de nuevo comienzo. Así, Eleazar Huerta concluía “de un modo tajante que en dicho libro no hay más que poemas”²¹⁹. La misma afirmación, en apariencia, iba a hacer tres décadas más tarde René de Costa, aunque con un contenido diverso, instalando los antipoemas más allá de las formas de hacer poesía de la vanguardia histórica y la poesía de servicio²²⁰.

Pero un joven poeta de ese entonces, Enrique Lihn –representando, como se verá más adelante, un punto de vista compartido por una parte decisiva de los poetas por venir– percibió tempranamente la *actualización* de experiencias y formas que había traído el antipoeta: “Su actitud es la de un hombre que recupera trabajosamente un mundo al cual se siente íntimamente unido y desgarrado... pero no está seguro de llegar a ninguna parte”²²¹. Poco después, Idea Vilariño –desde Montevideo, en 1955– pudo también advertir que los antipoemas habían sorteado los peligros que, en esos años, amenazaban a la poesía hispanoamericana y, en el caso especial de Chile, el peligro que representaba dejarse absorber por la poderosa influencia de Pablo Neruda, así como por el ascendente de “cierto poeta patético y romántico que se llama Nicanor Parra”. Su pronóstico para el antipoeta era que había “que poner atención en su obra futura y en el papel que le tocaría llenar dentro de la poesía suramericana”²²².

No obstante lo anterior, no es necesariamente este augurio el que nos podría servir de advertencia para no anclar los efectos histórico-literarios de la obra de Parra exclusivamente en los *Poemas y antipoemas* inaugurales, sino reconocerlos también en el desarrollo siguiente de su producción literaria que, me parece, ha marcado hitos relevantes –focos de irradiación de mayor o menor intensidad– en la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Naturalmente, la influencia de la antipoesía de Parra no se limita a la copia de su estilo –desastrosa en los parapoetas que confunden la antipoesía con la confección de chistes en serie–, sino que se concreta en la apertura del horizonte de expectativas de la escritura literaria que posibilita el registro y comunicación de las experiencias de la actualidad en un gran segmento de nuestra época.

* * *

²¹⁶ Alone (pseudónimo de Hernán Díaz Arrieta), Crónica Literaria, *El Mercurio*, Santiago (08.08.51).

²¹⁷ Alone, Crónica Literaria, *El Mercurio* (21.07.57).

²¹⁸ Juan de Luigi, Crónica Literaria, *El Siglo*, Santiago (19.09.54).

²¹⁹ Eleazar Huerta, “Poemas y antipoemas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago (17.09.54).

²²⁰ René de Costa, Introducción a su edición de *Poemas y antipoemas*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 39.

²²¹ Enrique Lihn, *Introducción a la poesía de Nicanor Parra*, Santiago, Universitaria, 1952, p. 4. (Separata de *Anales de la Universidad de Chile*, 83-84).

²²² Idea Vilariño, “El ejemplo de Nicanor Parra”, *Marcha*, Montevideo (01.04.55), p. 15.

Los primeros antipoemas se publicaron en 1948 en una revista de arte y en una antología, *Trece poetas chilenos*, a cargo del poeta Hugo Zambelli (antología de la que se dijo que incluía a doce poetas y a Hugo Zambelli)²²³. Pero el trabajo para llegar a los antipoemas se retrotrae a muchos años atrás y es el resultado, por una parte, de la ya lejana confrontación del joven poeta Parra con las llamadas vanguardias históricas que —a mediados de los años treinta y entre las amenazas del fascismo y el estallido de la Guerra Civil Española— ya habían hecho evidente su fracaso práctico en su intento de modificar las condiciones de la vida social y ya habían sido suficientemente neutralizadas por su incorporación (para usar la conocida frase de Adorno) al mercado y al museo de la sociedad a la que originalmente se enfrentaban. En este sentido, pareciera una ironía de la historia —y una oportunidad para reflexionar sobre los alcances del arte— que en el mismo año de 1935, se publicara la más importante antología de poetas vanguardistas chilenos, se develara la impotencia política de esta poesía y fuera sustituida por las diversas modalidades de poesía políticamente comprometida, apoyadas en un fuerte voluntarismo²²⁴. Una de ellas fue la “Poesía de la Claridad”, puesta en circulación en Chile por un grupo de poetas jóvenes, entre ellos Nicanor Parra, bajo la notoria influencia de Federico García Lorca, cuyo fusilamiento lo había elevado a la condición de mártir de la República. Al carácter hermético imputado a la escritura vanguardista, a su “subjetivismo” contraponen Tomás Lago —devenido vocero del grupo— la claridad y la ampliación del ámbito de recepción, la mayor capacidad de comunicación de esta poesía que, para ello, ha recuperado los metros y estrofas tradicionales (comprensibles para la gente común, decisiva en esos años de Frente Popular), en especial, el romance y las décimas y, además, ha reintegrado los tópicos también tradicionales, aptos para la representación de las formas de vida y las raíces rurales de la chilenidad en un momento en que la consigna internacional era la defensa de la patria y la identidad nacional²²⁵. Sin embargo, muy pronto Parra —a diferencia de otros poetas que prolongaron esta recuperación artificial y progresivamente cursi de la sociedad criolla— iba a descubrir la falsedad de esta representación idílica de la vida nacional, que delataba más bien una versión sentimentaloides y pequeño-burguesa de los componentes nacionales del presente y de sus orígenes en una comunidad armónica, marcada por la producción agropecuaria y el artesanado.

Sin embargo, tampoco la versión internacional más divulgada de poesía políticamente comprometida: el realismo socialista —promulgado como doctrina oficial de la Unión Soviética por Andrei Zdanov, ideólogo stalinista a cargo de

la administración y control del arte— podía atraer al joven Parra —interesado en la búsqueda de expresión de la vida concreta— debido a su carácter demasiado abstracto, esto es, a su recubrimiento o reemplazo de los individuos por prototipos y a la imposición sobre los acontecimientos representados de supuestas leyes objetivas de la historia, que necesariamente conducían a la conquista de la sociedad comunista, que también tenía que ser descrita o al menos anunciada como esperanza en una obra que quisiera cumplir con los requisitos de esta doctrina. En Chile este modelo de poesía estaba representado por algunos poemas y más tarde obras que —algo paralelamente a poemas de otro nivel, incluso grandes poemas con contenido político— Neruda había comenzado a escribir, en defensa del pueblo, desde el estallido de la Guerra Civil Española. Esta tendencia voluntarista y teleológica estaba presente también en algunos de los poemas que iban a formar parte de *Canto General* (monumento del que el propio Parra, en 1962, iba a decir que, como la Cordillera de los Andes, tenía sus altos y sus bajos) e iba a llegar a su culminación en *Las uvas y el viento* que —publicado el mismo año que *Poemas y antipoemas* y la última obra de Gabriela Mistral: *Lagar*— proclamaba con entusiasmo y pasión el nuevo amor de Neruda y la plenitud (inexistente) del socialismo real.

El poeta parriano percibió que en la desconsolada atmósfera de la postguerra las recetas del realismo socialista, en sus diversas variantes, no alcanzaban credibilidad como medio de transmisión de la experiencia real y mucho menos de las supuestas leyes de la historia. Por ello —y sin ánimo de sustituirlo con el mismo propósito— orientó su escritura hacia metas aparentemente más modestas: expresar las situaciones concretas en una sociedad con síntomas de inestabilidad generalizada, al margen y casi siempre en contra de lo que dijeran las literaturas institucionales de los bandos en pugna.

Desde luego, los aparatos expresivos anteriores siguieron cultivándose e incluso produjeron obras significativas, pero eran aparatos pertenecientes a un pasado y a comprensiones de la experiencia destruidas por guerras y revoluciones, y, en este sentido, no eran ya capaces de aprehender suficientemente la realidad y los templos de ánimo de la postguerra. A estas alturas, para el poeta parriano era ya clara la falta de credibilidad respecto del presente en que habían caído —según los llaman los teóricos del postmodernismo— los *grandes relatos* del pasado en el campo de la literatura²²⁶.

* * *

²²³ Hugo Zambelli, *Trece poetas chilenos*, Valparaíso, Imp. Roma, 1948.

²²⁴ E. Anguila, V. Teitelboim, *Antología de poesía chilena nueva*, Santiago, Zor Zor, 1935.

²²⁵ Tomás Lago, “Luz en la Poesía”, *Tres poetas chilenos*, Santiago, Cruz del Sur, 1943, pp. 1-25.

²²⁶ Federico Schjølke, “Introducción a la Antipoesía” en N. Parra, *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1971. Colección Popular. También: “La Antipoesía, ¿comienzo o final de una época?”, *Atenea*, Colección “Poesía” (1969), pp. 43-71 (aquí reproducido).

Quizás haya que advertir que no es meramente el de la detención de una revisión crítica de los distintos modelos de hacer poesía que existían en el horizonte de expectativas de esos años - entre mediados de los años treinta y la postguerra- que el poeta parriano elabora tormentosa y arduamente los antipoemas, sino desde una puesta a prueba o revisión técnica de estos modelos en que se le hace evidente que han llegado a ser inadecuados para expresar o representar decisivamente los correlatos de la experiencia que constituían el horizonte existencial de esos años -“se respira una atmósfera cansada / de cenizas, de humo de tristeza”- plagados de contradicciones, esperanzas y sospechas crecientes respecto a la credibilidad de los grandes proyectos y utopías políticas. Así, el poeta parriano se introduce en este vasto depósito de materiales en desecho y -operando a la manera de un *bricoleur*- echa mano de lo que le parece adecuado, en estos códigos y en otros, para la elaboración de sus antipoemas y, a la vez, la formación de un nuevo código que se constituye por agregación, sobre la base del hablar cotidiano introducido provocativa, escandalosamente en el ámbito del lenguaje poético.

En este sentido, la misma composición o estructura de *Poemas y antipoemas* retiene algo así como una radiografía del itinerario que ha recorrido y vuelto a recorrer el antipoeta desde los poemas propios y ajenos hasta los antipoemas inaugurales, aunque preservando también indicios que apuntan en otras direcciones e incluso borraduras en que subsisten huellas transparentemente perceptibles, como timbres de agua, de lo que ha desaparecido tras ellas.

Los antipoemas constituyen así -desde la época de su aparición-, una novedad simpática e inaceptablemente escandalosa, y surgen de una ruptura con los sistemas o códigos de la poesía anterior (incluido el vertiginoso movimiento de las vanguardias). Pero no se constituyen a partir de una oposición excluyente, rasgo a rasgo, en relación con las distintas variedades de poemas anteriores. Incluso Parra ha llegado a descubrir, con el paso del tiempo, una lista de precursores antipoéticos, desde la *Antología palatina* (Estrato de Sardis: “Aquí no se habla de monarca alguno ante sus dioses”), Catulo, el Archipoeta de Colonia, hasta *Carmina Burana* (*factus de materia, levis elementi*) y aún más adelante. Los antipoemas como conjunto se oponen a los conjuntos anteriores de poemas, aunque tengan en común con ellos algunos de sus elementos, pero recontextualizados, esto es, coexistiendo con otros componentes, reorientados en sus significaciones y referencias, que se iluminan aún más sobre el trasfondo familiar de sus significaciones normales.

Los antipoemas -y la producción antipoética siguiente- dieron (re)comienzo a una amplificación del campo de la poesía, no solo en el sentido horizontal

en que se multiplica el espacio y se percibe normalmente el avance del tiempo, sino también -lo que es decisivo para sus efectos- en la medida en que esta amplificación opera sobrepuesta a la modernidad en crisis (aquí y ahora no sólo “el cielo se está cayendo a pedazos”) y da cuenta de su desintegración desde una perspectiva que no es exclusivamente postmoderna.

* * *

Poemas y antipoemas (1954) es una obra dividida en tres partes que contiene textos -escritos entre 1942 y 1954- que exhiben diferencias marcadas tanto en sus formas expresivas cuanto en sus contenidos. Esta división en tres partes es ya un indicio de que, en este conjunto, no se oponen simplemente los poemas a los antipoemas, esto es, los poemas y antipoemas no sólo no se excluyen los unos a los otros -el antipoema no supera al poema- sino que sostienen una estructura temporal en que se produce una contaminación mutua entre ellos, una interdependencia y suplementariedad en que los textos de los tres momentos se distinguen por oposiciones continuas de algunas características y por oposiciones que se neutralizan intermitentemente o más adelante. La y del título agrega, coordina formas y contenidos, pero a la vez sirve de puente para los movimientos de ida y vuelta entre los poemas y los antipoemas: separa y une. Los poemas y antipoemas se oponen, pero a la vez se super(o)ponen en el *acontecimiento* de su conjunto (que no sólo es un agregado mecánico), probablemente de un modo semejante a como la postmodernidad -que correría paralela a los antipoemas, en caso de que existiera- no sucede simplemente a la modernidad, sino que se le superpone -e incluso varias veces- en el momento ya dilatado de su crisis.

La mayoría de los poemas de la primera parte de esta obra -infiltrados desde el comienzo por una tenue disposición antipoética, intensificada más tarde por los efectos retroactivos de los antipoemas ya existentes- reconstruyen la representación del mundo provinciano de la infancia y parte de la adolescencia del poeta como el tiempo y el espacio propios de una forma de vida que se desarrolla en el resguardo de la comunidad y de la familia (en especial de la madre, de la que en los antipoemas se develan otras dimensiones), en una relación de armonía suficiente entre la comunidad y el entorno natural (y misterioso) en que está instalada. Pero uno de los poemas, “Hay un día feliz”, se encarga de delatar - por medio de una asordinada y triste ironía- que ese mundo ya no existe (“Todo está igual aparentemente / ...sólo que el tiempo lo ha borrado todo / como una blanca tempestad de arena”). Todavía más, algún tiempo después - en un antipoema titulado aparentemente “El túnel” - el joven devenido antipoeta

ha de constatar delirantemente que esa comunidad armoniosa no había existido jamás²²⁷.

Los poemas de la segunda parte –situados entre los poemas y los antipoemas– exhiben ostensiblemente su carácter de escritura de transición. Gran parte de ellos se desarrolla en contraste con el tratamiento tradicional de las formas genéricas que utilizan y con los contenidos que se les asignaba a esas formas. Paralelamente a las *Odas elementales* de Neruda, aparecidas también en 1954, que expresan una alabanza de los modestos objetos de la vida cotidiana o de las materias útiles al hombre–, la “Oda a unas palomas” de Parra hace lo contrario de lo que prescribía el género respecto de su tema: no un elogio, sino un denuedo de las palomas y su naturaleza degradada y codiciosa, en abierta contradicción con su tradicional carga positiva, desde que las palomas (generalmente en pareja) acompañaban a Venus, diosa del erotismo, hasta su conversión cristiana en símbolo del Espíritu Santo, suspendida sobre la cabeza de Cristo o Dios o aproximándose en diagonal a la Virgen María.

Casi todos estos poemas –calificados de expresionistas por Parra– despliegan en sus retratos una especie de análisis morfológico de cuerpos en destrucción –que muestran notables analogías con la serie de retratos de mujeres que pintó Willem de Kooning a comienzos de la década del 50–, en los que una sexualidad animal está latente como rasgo común de la especie en “la selva de asfalto” (título de una película de John Huston de esos mismos años), donde la represión emocional y la cosificación del erotismo no serían la menor de las violencias contra el ser humano. El poeta, la mujer, San Antonio, el profesor, exponen su torturada pertenencia al género humano y su degradación en la sociedad de esos años. Imposible no recordar el tránsito que realizó Francis Bacon desde la mirada mezquinamente soberbia y llena de sospechas de Inocencio X en el retrato de Velázquez hasta el grito de espanto que le agregó en su intervención de 1952.

A más de medio siglo de presencia en la escena literaria, los antipoemas han sido abundantemente estudiados. Desde luego, lo primero que llamó la atención fue la introducción del lenguaje corriente, de frases hechas, de dichos populares, de lugares comunes como base del antipoema en el ámbito de la poesía culta, lo que provocó entusiasmo, sorpresa, pero también rechazo y, junto a ella, la desacralización de la poesía y el poeta –en un espacio dominado por el autoritarismo

del poeta meridiano de esos tiempos y, más en sordina, por la prolongación epigonal o academizada de las vanguardias. También eran fácilmente perceptibles, por un lado, el sustento narrativo que formaba parte de los medios significantes de los primeros antipoemas y lo seguiría siendo de muchos de los otros que vendrían y, por otro, la perspectiva irónica o el humor, a menudo negro, incluso blanco, con que el antipoeta comunicaba su sensación de soledad, desamparo, anhelo de contacto con el prójimo en una sociedad marcada por la alienación, la cosificación de las relaciones humanas, la crisis de los valores heredados, la agresividad del prójimo como medio de protección y usufructo del otro, así como la agresividad –de intensidad mayor o menor, pero casi siempre latente– del propio sujeto antipoético, que encubre su condición de extrema vulnerabilidad o desamparo: es “un niño que llama a su madre detrás de las rocas /...un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas”.

Habría que agregar la tendencia –que se intensifica en la escritura por venir de Parra y que es ya manifiesta, por ejemplo, en “El peregrino” o en “Soliloquio del Individuo”– a la *escenificación* del acto comunicativo de sus palabras que, por supuesto, incluye a sus potenciales oyentes, imaginados en “El peregrino” como los transeúntes que escuchan al protagonista en la pose de un predicador callejero o de un mendigo que no solicita monedas sino la atención, la ayuda espiritual de sus espectadores; por otro lado, en el soliloquio, el Individuo se dirige a una asamblea o grupo de espectadores imaginarios –entre los cuales, debe incluirse el lector– de su *performance*.

“Advertencia al lector” –que inicia la sección de antipoemas propiamente tales– opera como una especie de antipoética, destinada a preparar el ánimo de los lectores con respecto a la novedad y pretensiones de la antipoesía. La comunicación de esta advertencia está plagada de lugares comunes y frases hechas que tienen que haber causado al menos un ligero desconcierto en un público que se acercaba a la literatura con otros modelos canónicos, incluido ya el de las vanguardias institucionalizadas. Hasta al más desconcentrado lector de esos años –en que el bombardeo creciente de los medios de comunicación de entonces: la radio, el cine, la prensa, los *comics*, comenzaba a tener efectos dispersivos y anestésicos– no podía dejar de llamarle la atención ver que el lenguaje de los antipoemas estaba sustituyendo al lenguaje tradicionalmente poético e incluso iba más allá de la liberación lingüística practicada por los vanguardistas, y que al mismo tiempo se proponía como un nuevo comienzo en el ámbito que los mismos antipoemas desestabilizaban. Más desorientador todavía era, para estos lectores, que el mismo sujeto de este discurso de base demótica – y su inscripción en una obra titulada – se apoyara para su argumentación en la autoridad, en

²²⁷ Vid. F. Schopf, “La escritura de la semejanza en Nicanor Parra”, *Revista Chilena de Literatura*, 2 (1970), pp. 43-132. Más adelante, “Arqueología del Antipoema”, *Texto crítico*, Xalapa, 28 (1984), pp. 13-33. Ahora, incorporado en la 2ª ed. de *Del vanguardismo a la antipoesía*, Santiago, FOM, 2000, pp. 175-197.

todo caso ironizada, de tres figuras que, en menor o mayor medida pertenecían a la alta cultura: Sabelius –un *outsider*, conocido sólo por teólogos e historiadores de las grandes religiones, un heresiarca de los comienzos del cristianismo que disintía de la iglesia oficial en su comprensión de la Santísima Trinidad como un desarrollo, confusamente dialéctico, de la divinidad en tres manifestaciones sucesivas: la de Dios padre, Dios hijo y el Espíritu Santo–; Wittgenstein –en esos años una leyenda, más conocido por la transmisión oral de sus ideas desestabilizantes que por sus escasos libros, en que cuestionaba los puntos de vista de la filosofía tradicional y del cual Bertrand Russell esperaba que “diera el próximo gran paso en la filosofía”–; por último, Aristófanes, como se sabe el más importante autor de la comedia ática, ácido crítico de la sociedad de su tiempo.

Las observaciones de Wittgenstein –contenidas en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, cuyo sentido sería ético y cuya segunda parte, la más importante según el filósofo, nunca se escribió– apuntan a los límites del pensamiento y el lenguaje como medios de conocimiento y fueron esgrimidas por el antipoeta como apoyo gnoseológico para sus indagaciones, de las cuales advertía que “pueden perfectamente no conducir a ninguna parte” (en abierto contraste con una arrogante afirmación de Breton, quien consideraba que “con el surrealismo se sabe a dónde va la poesía”)²²⁸.

Desde este punto de vista, el antipoeta invita a sus lectores a quemar sus naves y a seguirlo en su tarea de construir –como los fenicios– un nuevo alfabeto con que representar las experiencias y las formas posibles de conocimiento. El antipoeta exalta su punto de vista y se vanagloria de sus limitaciones, que son precisamente las que garantizan la seriedad –cómicamente comunicada– de su intento.

En la última estrofa de esta “Advertencia al lector”, el sujeto antipoético cita una leyenda contenida en *Las Aves* de Aristófanes –según la cual los pájaros, cuando aún no existía la tierra, enterraban en su propia cabeza los cadáveres de sus padres: “cada pájaro era un verdadero cementerio volante”– que le sirve de símil para ilustrar con vehemencia y una agresividad algo payasesca, exagerada, que su propósito es penetrar con las palabras –“plumas” es metonimia por palabras, palabras como flechas, como misiles se diría ahora– en la cabeza de los lectores para remecerlas, destruir sus prejuicios, la malla ideológica que los enajena, desatar en ellas los procesos de desconstrucción antipoéticos, que no son garantía de ninguna especie:

A un modo de ver

ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia

¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!

Sin embargo, en los restantes antipoemas esta estrategia confrontacional coexiste con otras menos enardecidas, que acechan o provocan descuidos en las barreras defensivas de los lectores o del mismo antipoeta, logrando introducir su contenido disolvente en el interior de las vidas alienadas e incluso, yendo más allá, a develar o tocar el fondo de extrañeza, de desestabilización latente, lo inquietante que subyace a la seguridad de lo familiar (incluidas las palabras).

Poemas y antipoemas finaliza con “Soliloquio del Individuo”, en que el sujeto antipoético se pone la máscara del Individuo (con mayúscula), esto es, la de un sujeto de identidad continua, íntegra –¿cómo será esta máscara?– que habla impostadamente a través de la apertura bucal de la máscara, que le deforma la voz y se la hace más solemne en su transmisión autoritaria de un *gran relato* sobre la historia de la humanidad. Pero sus pretensiones de seriedad se encuentran morigeradas, por una parte, por la selección demasiado arbitraria y algo superficial de los acontecimientos supuestamente decisivos de la historia de la humanidad y, por otra, por el aspecto de tira cómica que adquiere la escenificación de su discurso al desplegarse la escritura (Roy Lichtenstein y otros artistas hubieran aplaudido esta aplicación de un medio ampliamente ocupado por el *pop art*). Estos y otros detalles del soliloquio –más cercano en su carácter asertivo al de Segismundo que al de Hamlet– le hacen perder progresivamente, ante el lector, la credibilidad atribuida a los grandes relatos. Así, más que penetrar en la historia, lo que hace este Individuo (esta máscara) es proyectar involuntariamente –o habiendo perdido de vista la supuesta historicidad del ser humano– los hábitos, problemas, preocupaciones, angustias, expectativas, de su propio presente, hundido en los comienzos de la (post)moderna crisis actual.

La sospecha, la inferencia a que puede llegar el lector, a su vez, es que detrás de la máscara se oculta el mismo discontinuo sujeto de los antipoemas anteriores, descompuesto, fragmentarizado, sin protección, expuesto, hambriento de comunicación y encuentro del otro y que, tal como el Individuo, tampoco le encuentra sentido a la vida, aunque –al revés de éste– todavía en cierta escasa medida no ha perdido por completo la (des)esperanza de que hay “un cielo en el infierno”.

* * *

²²⁸ André Breton, *Les Pas Perdus* (1924), Paris, Gallimard, 1969, p. 69.

Es necesario insistir en que el desarrollo posterior de la antipoeta no es lineal; el propio Parra ha reconocido que ha trabajado simultáneamente en varias direcciones. En efecto, la escritura antipoética no sigue un curso programático, no se desarrolla teleológicamente hacia una meta final preestablecida ni a varias metas parciales y sistemáticamente articuladas (algunos profesores creen que el antipoeta realiza indefinidamente una especie de idea platónica inmóvil, eterna, inalcanzable del antipoema). La escritura antipoética no sabe a dónde va, sino que se siente *solicitada* hacia ciertas direcciones y se precipita en ellas, a veces desviándose del camino que estaba explorando. Su decurso y poder de iluminación es el resultado del encuentro –en cierta medida casual– de la indagación antipoética y un correlato que no necesariamente estaba prefigurado en la indagación.

* * *

Así, poco después del impacto causado por la aparición de *Poemas y antipoemas*, el antipoeta parece sorpresivamente retornar a las formas de la poesía popular, aunque –como él también ha declarado– siempre las estaba ejercitando. Poco más adelante también, empieza a trabajar con algunos versos y estrofas de la poesía culta tradicional, esto es, anterior a la irrupción de las vanguardias y a su decisión de ruptura con el pasado.

Pero la recuperación de las formas de la cultura popular –decisiva, por ejemplo, en *La cueca larga* (1958)– no es un simple movimiento de vuelta a las formas heredadas de esta poesía o a una especie de reconexión nostálgica o terapéutica con estas tradiciones, sino una intervención en busca de sus contenidos decisivos –más bien virtuales o devenidos virtuales– que, desde el punto de vista del presente, se habían perdido de vista o permanecían enterrados bajo la superficie de este tipo de poesía. Por ello, más que inyectar nuevos contenidos en los “viejos odres”, lo que lleva a cabo el antipoeta es una penetración en los niveles subyacentes de la cueca –considerada como el baile nacional de Chile desde los albores de la República, aunque en la actualidad artificialmente mantenida–, yendo más allá de la superficie tersa y más bien reprimida en que se despliegan los movimientos y gesticulación de este baile de movimientos algo tiesos y distantes, de cierta violencia contenida en la figuración de una conquista sexual, hasta alumbrar súbita y espectralmente los contenidos milenarios que motivan la danza y aparecen ahora liberados gracias a la operación retroactiva del antipoeta:

En la punta de un cerro
De mil pendientes
Dos bailarines daban
Diente con diente.

Diente con diente, sí,
Papás con luche
Dos pajarillos daban
Buche con buche.

Buche con buche, sí,
Abrazo y beso
Dos esqueletos daban
Hueso con hueso.

Los efectos del prolongado baile –“los bailarines dicen / por armar boche / que si les tocan bailan / toda la noche”– intensifican la fuerza significativa de los versos cantados (o leídos imaginando el baile), empujando a los participantes a un olvido o libre prescindencia de sus límites y a una (re)integración en una especie de sujeto colectivo que, suspendido entre la contemplación ya distante y libre de su temporalidad y su entrega a la *plenitud pánica* de la vida, asiste a la alucinada experiencia de la muerte articulada en el interior mismo de la vida, provocando su intensidad, animando su consumación.

El antipoeta, en disposición o en pose de poeta popular, termina por incorporarse a esta sensación de pertenencia a un sujeto colectivo –y a su plenitud o ilusión de plenitud– que él mismo ha liberado.

La justificación literaria y existencial de esta reorientación antipoética de la cultura popular ya no podía seguir siendo la esperanza residual –y a estas alturas puramente ilusoria, casi turística– de que en el campo se guardaran todavía reservas de identidad nacional o sobrevivieran restos de formas de vida conciliadas con la naturaleza y el prójimo, que ya los primeros antipoemas se habían encargado de negar. Más bien era el contenido de resistencia a la alienación moderna y al proceso de destrucción de las bases naturales (ecológicas, diríamos ahora) de la vida, retenidas como huellas e indicaciones, lo que había conducido al antipoeta a integrar estas formas en su escritura y sacar a la luz, o al menos tocar o indicar sus estratos más profundos de experiencia.

No obstante, la prevención (la cautela, el terror) del antipoeta en este punto anterior a su voluntad, cercana a su valor y a la potencia de su juego, medida

por la capacidad de los medios de que decide disponer, no de los que podría disponer - lo hace detenerse en un límite que, para su propia percepción (no en balde es una pre-visión) no es el límite y en el que se mantiene más o menos a lo largo de su prolongada y zigzagueante escritura, que le permite sugerir, indicar lo que hay más allá, pero no sobrepasar, no destapar, no dar el salto, no develar lo que, a veces, fugazmente, se atreve a reflejar en el escudo de Perseo el (im)prudente, para luego replegarse, resignada, elegíacamente a lugar más seguro.

* * *

Tampoco deja de sorprendernos el retorno suficientemente brusco a los versos y estrofas tradicionales, pero esta vez de la poesía culta, que Nicanor Parra lleva a cabo en los antipoemas de *Versos de salón* (1962). El último movimiento que había utilizado prestigiosamente la métrica heredada -y que incluso la había refinado y aumentado su caudal, adaptando ritmos y versos de la poesía francesa- había sido el Modernismo de Darío y su cohorte de seguidores, que podría caracterizarse, a grandes rasgos, como la modalidad hispánica (menos densa) del simbolismo internacional. Como en éste, el poeta modernista tenía un concepto elevado de la poesía y comprendía su actividad como una misión que le hacía sentirse partícipe de un círculo de iniciados, pese al escaso reconocimiento -e incluso rechazo- que tenían en la sociedad hispanoamericana de esos años. Para algunos de estos poetas, su lugar en la tierra estaba simbolizado en la Torre de Marfil (remedada en la modesta terraza de Montevideo que el lujoso y lujurioso Julio Herrera y Reissig había bautizado con el pomposo nombre de Torre de los Panoramas).

Pero no es sólo en una confrontación directa con las obras poéticas del gran estilo del Modernismo que se elaboran los antipoemas de este libro, sino en una relación en que se interpone -y adquiere incluso más relevancia- la degradación cursi, ampulosamente vacía del aparato modernista que había perpetrado una cáfila de poetas de corto vuelo, aunque también -por algo el libro se titula *Versos de salón*- en contraste con los poemas leídos en los salones de damas (a veces de caballeros) que mantenían veladas literarias a fines del siglo XIX y comienzos del XX, algunos de los cuales (los poemas) encontraban lugar en los álbumes que mantenían estas damas y que, a veces, contenían algunos versos de ocasión, para salir del paso, de algún poeta ilustre que alguna de ellas o de ellos había logrado atraer. Pese a que las pretensiones sociales de constituir una élite cultural no encontraban confirmación en las deposiciones - más bien burdas, mera repetición de lugares comunes con los ojos en blanco a la luz de la luna o un candelabro - de las damas y otros contertulios, muchos de los cuales

iban a buca al comida, los miembros de estos cenáculos se imaginaban o sentían partícipes del concepto de poesía y su ejercicio sólo para iniciados que propiciaban los grandes maestros del simbolismo, como Mallarmé, Stefan George o, en nuestro medio, Rubén Darío.

Respecto del efecto confrontacional de *Versos de salón*, habría que agregar las observaciones de Mercedes Rein, para quien -más allá de vulnerar las expectativas del conformismo estético, de la institucionalidad literaria- el contenido de estos antipoemas no podía ya escandalizar excesivamente a una burguesía e incluso una pequeña burguesía que vivía en el doble standard de la aceptación pública de una moral que no practicaba en su vida privada y a veces tampoco en la pública. Ingeniosamente, la estudiosa dejaba planteado el problema de la tensión entre la capacidad o efectos contestatarios de la (anti)poesía y su neutralización contextual con la incómoda cita de lo que declara un personaje de *Tango* (1964) de Slavomir Mrozek: “Me empujan hacia un inconformismo que de inmediato se transforma en conformismo”²²⁹.

La sustitución de las palabras y las imágenes institucionalizadas por otras como “con el amor no se le ruega a nadie”, “se reparte jamón a domicilio”, “la mujer que se hace la dormida / el marido la alumbra con un fósforo”, adquiere una inesperada capacidad expresiva y tiene un efecto de *shock* de mayor o menor intensidad, equivalente a la sorpresa que puede tener un visitante de un museo que admira a *La Gioconda* (todavía sin bigotes) y se encuentra con *Bañera Nr. 3* (1964) de Tom Wesselmann, *Imagen de una muchacha* (1965) de Roy Lichtenstein o *Gran lata de sopa Campbell's* (1962) de Andy Warhol (1962), esto es, con el *pop-art*.

Por otra parte, la recuperación métrica y retórica suele arrastrar eventualmente algunas figuras u objetos del pasado como si hubieran quedado enredados en las aristas o el entramado de los versos. La mayor parte de estas figuras y objetos provienen de fines del siglo XIX y comienzos del XX, de antes de la Primera Guerra Mundial, es decir, de lo que se ha llamado *Belle Époque* y que -recordada desde el futuro con la nostalgia de una vida conciliada que ya no existe y no existió nunca- es vista como un período de orden social y estricta moral, aunque las indagaciones de un ciudadano de esa época, Sigmund Freud, hayan develado, detrás de las impecables fachadas, sus trasfondos de represión y perversidad, mientras que, por otro lado, los primeros movimientos socialistas habían denunciado su otro trasfondo de desigualdad económica e injusticia social.

²²⁹ Mercedes Rein, *Novena. Parra y la antipoesía*, Montevideo, Universidad de la República, 1971, p. 40.

El modo en que se concreta, durante estos años, una tipología paratónica entre el espacio público como el lugar del trabajo y la institucionalidad y el espacio privado de la burguesía convierte –según las agudas observaciones de Walter Benjamin– este último en un *intérieur* en que el propietario, a la manera de un coleccionista o de un arquitecto de interiores, acumula y distribuye objetos, artefactos que sostienen la sensación de resguardo, de protección, de bienestar, de dominio que existe en este recinto y que, a la vez, compendian alegóricamente el mundo externo en el alhajamiento mismo (porcelana de Sèvres o Meissen, jarrones o leones de la lejana y colonizada China, té de Ceylán, cuadros del género histórico, relojes de Suiza o Francia, cucús de la Selva Negra, etc.) y en la información que dan las enciclopedias.

Las figuras y objetos que introduce el antipoeta –o aparecen al margen de su intención– en las escenas de actualidad de su escritura parecen tener, en este y otros libros, una significación ambigua, ambivalente, en algún sentido flotante. En un texto bastante posterior –pero que hace referencia a comienzos de los años sesenta: “Antes me parecía todo bien” de *Hojas de Parra* (1985)– son precisamente algunos objetos dados de baja por la burguesía, devenidos artículos que se venden en el mercado persa, de donde los saca el antipoeta, los que instala en su casa: “un reloj de pared / es decir... la caja del reloj”, un sillón de madera, un teléfono de campanilla, una vitrola desvencijada. La casa original –una modesta “cabañísima de La Reina”– se convierte, así, en una especie de arca del tesoro, en cuyo interior los artefactos coleccionados, con el valor agregado de antigüedades de un precio razonable, todavía irradian señas de su antiguo estatus, añadiendo el espesor histórico de las asociaciones que despiertan e inundando el recinto de una plácida sensación de bienestar, de felicidad algo prestada, de resguardo o al menos de aparente resguardo: “eran días felices... o por lo menos noches sin dolor”, entre las frágiles paredes de madera que –seamos siúcticos– vibran ya con la tempestad que habrá de ocurrir en el futuro y que va más allá de lo que declara el antipoeta: “Ahora todo me parece mal”.

Así, en “En el cementerio” –de *Versos de Salón*– un “anciano de barbas venerables” (en los años 60 usaban barba muchos adherentes a la contracultura, los *hippies*, los guerrilleros latinoamericanos, entre ellos el Che Guevara, devenido figura emblemática, algunos sacerdotes de la teología de la liberación, el autor de los *Salmos* (1964), Ernesto Cardenal, que la siguió usando, pero a estos grupos no pertenece este anciano del antipoema) que “se desmaya delante de una tumba” –vestido probablemente de negro riguroso como era costumbre en la *Belle Époque*– interviene como una presencia anacrónica en el presente de la escena, un personaje fuera de lugar, alguien que tendría que haber venido a visitar a un

deudo hace mucho tiempo, pero que aparece ahora (en que el mismo debería estar muerto), un verdadero *objet trouvé* que desestabiliza el orden normal de la escena y precipita fantasmagorías y cruces en el encuentro de ambos tiempos, aunque todavía el anciano podría seguir representando la imagen de orden y solvencia de un caballero de esos años, respetuoso de la ley y las costumbres. Pero cuando el antipoeta agrega en el último verso –con el propósito aparente de completar la información objetiva– que “una mujer lo besa”, pero “en la mejilla”, instala la escena al borde del abismo, provoca una tensión que pone en duda su supuesto contenido gratificante, abriendo, no sin cierta perversidad, el espacio de la duda respecto a lo que no se dice y podría o no ocultarse en la relación entre la mujer (quizás cerca de Eros) y el anciano (sin duda cerca de Tanatos).

Metiendo mano en el almacén de tópicos de la poesía tradicional, el antipoeta trae al presente el tema del encuentro de la muerte con la doncella, motivo recurrente, como se sabe, desde fines de la Edad Media, en que la doncella, todavía muy vestida, se defiende contra la violencia de la muerte, resistiéndose a abandonar la tierra y luego –durante el siglo XVI, en que la relación se hace erótica– semi-vestida o desnuda es objeto del acoso sexual de la muerte, por ejemplo en un cuadro de Hans Baldung Grien (del Museo de Basel), en que una mujer, con un gesto de angustia, se deja besar o más bien morder por la calavera sin carne, sabiendo que terminará poseída o violada, es decir, derrotada y muerta. La ambigüedad de su conducta –no se sabe si ella se entrega o resiste o se entrega resistiendo– se refleja en que no queda claro si sostiene su vestimenta a la altura de la cadera o si suspende indecisa su caída. En un dibujo del mismo autor (del Museo de Berlín) la muerte manosea libidinosamente a una mujer joven, completamente desnuda que, o bien se deja acariciar o bien no siente contacto alguno, absorta en peinarse mientras se mira en un espejo que sostiene con la otra mano. El tema vuelve a emerger con gran fuerza durante el romanticismo y la agonía romántica, pero desplegando una relación más íntima e interiorizada entre la vida y la muerte, no sólo de oposición: ahora la muerte ejerce cierta mórbida fascinación en la doncella –de nuevo vestida o en camisa de dormir– que cede a sus intentos de seducción, entregándose al éxtasis amoroso que conlleva la posesión por la muerte. Así, en el conocido poema de Heinrich Heine –que tiene una relación irónica, incluso sarcástica con las intensidades del romanticismo: las retiene, pero con una ligera sonrisa intermaxilar– la doncella despierta al escuchar el llamado del esqueleto y, dejándose llevar por un arrebató irresistible, le sigue para bailar con la muerte en el cementerio, naturalmente a la luz de la luna.

Pero en el antipoema de Parra parecen invertirse los papeles ya desde su título: es la doncella la que se muestra atraída por la muerte y la acosa, pero ésta

permanece indiferente a los insistentes requerimientos de ella (lo que también pudiera entenderse como una perversa estrategia de seducción de parte de la muerte) hasta que la joven pretendiente pretenciosa intenta un último recurso: “se desnuda delante de un espejo... hasta que el caballero la posee”.

No obstante, tampoco es claro que el antipoeta se limite sólo a desplegar una versión actualizada, ligeramente esquemática –con la inversión aparente señalada– y desde un tono más bien divertido, como en un *sketch* teatral o en una tira cómica. El caballero “parece la muerte” (“se cree la muerte” es una frase hecha del habla coloquial en Chile para referirse al extremo narcisismo o vanidad de una persona), esto es, el antipoeta deja en la ambigüedad que el personaje pueda ser la muerte o pueda ser un galán que se cree irresistible y que incluso podría estar jugando el papel de dejarse seducir, haciéndole creer a la doncella que ella es la que termina por seducirlo. Así, puede responsabilizar a la mujer de las consecuencias fatales en un caso, de derrota en el otro, si se comprende al acto sexual como combate o lucha. Imposible, en todo caso, no recordar –cuando la “doncella le ofrece una manzana”, pero “la calavera la rechaza”– el episodio bíblico en que la mujer precipita la expulsión del paraíso y, con ello, nada menos que la caída original, la culpabilidad del ser humano. La superposición del motivo tradicional (un anacronismo invertido) y los escauceos eróticos del presente conducen la lectura a una zona de arenas movedizas. A primera vista, la doncella busca al caballero que parece la muerte, desea que él la posea, delatando el papel activo de victimaria que, en general, le es adjudicado a la mujer, a lo largo de la obra de Parra, por el fragmentarizado sujeto de la antipoesía. Pero en un estrato más encubierto, parece ser la muerte (el caballero que se cree la muerte) quien hace caer a la doncella en su trampa: en el éxtasis erótico que la estremece y la consume (se la come, en jerga criolla).

Sintomáticamente, la seducción de la muerte o de la doncella está descrita pormenorizadamente sólo en sus etapas preliminares. El sujeto de la escritura antipoética se detiene al borde del abismo. Elude atraer a presencia la consumación –trágica o tragicómica– del acto erótico. No lo expone en tanto que acontecimiento. Lo difiere, lo pospone repetidamente, pero esta inhibición parece haber dejado huellas dispersas en los antipoemas. Una iluminación suficiente de esta inhibición tiene lugar tardíamente en uno de los textos abisales de la antipoesía: “El hombre imaginario”. De momento, deja que el tiempo de su acontecer sea cubierto por lo risible (que es también una dimensión de lo erótico).

Pero todavía en estos años –los años antes y después de *Versos de Salón*– los antipoemas no encontraban un reconocimiento suficientemente amplio en la

opinión pública hispanoamericana y chilena. Ello permitió que críticos muy conservadores –con paradigmas anteriores incluso a la ruptura de las vanguardias históricas– y críticos ocasionales hicieran aflorar un pintoresco repudio que era más bien indicio o síntoma de la coexistencia de ideologías estéticas y políticas polarmente opuestas en la sociedad chilena de esos años. Opiniones obscenamente retrógradas llegaban a hacerse oír en el espacio público y, todavía más, en las secciones culturales de periódicos de gran difusión e importancia. Así, Nelly Correa Quezada –¿quién será, qué será de ella?– califica los antipoemas de Parra de “versos de entonación ramplona... estos versos podrán tener todo el hábito de frescura que se quiera, pero de poesía ni un aliento... como tampoco hay poesía en ningún chiste, por ingenioso que sea”, etc. Para comprobar sus afirmaciones, cita dos importantes textos del conjunto: “En el cementerio” y “Pido que se levante la sesión”, del que no advierte su contenido (post)metafísico²⁰⁰.

Sin duda, el vocabulario “no poético” proveniente de la prosa y, con él, la introducción del mundo prosaico, incluso banal, en el ámbito elevado de la poesía, la ausencia en esta escritura de la seriedad que caracterizaba al gran estilo (que siempre ha planteado problemas a grandes poetas como Francés, Villon, el Arcipreste de Hita, Lautréamont o Catulo, para citar sólo a algunos), el reciclamiento, en apariencia sólo degradante, de los materiales acumulados en el heteróclito depósito del pasado, la actitud implícitamente crítica, irónica y humorística con que el antipoeta examinaba la moral establecida y más la mezcla –o mejor, mescolanza– de fundamentos religiosos o ilustrados en que se apoyaba, son algunos de los componentes del antipoema que motivaban el vehemente rechazo de esta descolocada crítica. Lo que sí reconocía Nelly Correa es que el antipoeta era un “poeta camuflado” que, según ella, debería sacarse el disfraz y escribir verdadera poesía, sin advertir siquiera que este camuflaje o enmascaramiento era otro medio –ambiguo, porque también servía para indicar lo impresentable– de expresar y actuar expresivamente.

Por su parte, el Padre Prudencio Salvatierra –capuchino y también poeta, haciéndole honor a su apellido, pero no a su nombre de pila– arremetía escandalizado contra *Versos de salón*, al que califica de satánico, negándose a dar ejemplos de “la antipoesía: es demasiado cínica y demencial”, aunque no se resiste a citar “una perla de muestra”, en la que el antipoeta termina expectorando: “¡Convénzanse de que no hay dios!” No obstante, el Padre Salvatierra concluye que, por desgracia, “hay gustos para todo, hasta el autor de este libro ha cosechado loas y epitetos”. Sin duda, con su desaforado comentario fundamentalista,

²⁰⁰ Nelly Correa (1966, ed. “Versos de Salón de Nicamor Parra”, *El Mercurio*, Santiago (17.03.63).

el Padre Prudencio Salvatierra, más que un crítico literario o ideológico solvente, parece un personaje de la antipoesía (como lo fuera más adelante el Cristo de Elqui)²³¹.

Por supuesto, la reacción de un sector significativo de los poetas jóvenes de entonces –primero en Chile, luego en Estados Unidos, por ejemplo, de Ginsberg y Ferlinghetti, y muy pronto en Hispanoamérica– fue de la más entusiasta adhesión. Percibieron de inmediato que la antipoesía oxigenaba el ambiente, tenía como efecto directo una amplificación del espacio de la poesía, su apertura en varias direcciones y dimensiones que podían canalizar las experiencias concretas de un nuevo momento. Ya en 1960, el poeta *beatnik* Lawrence Ferlinghetti había contestado –en un Encuentro de Escritores realizado en Concepción, Chile, en 1960– a una pregunta acerca de ciertas analogías de un poema suyo con los antipoemas de Parra que “dada mi admiración por el chileno, no es raro que algo de él se me contagiara”²³². Años más tarde, cuando aparece la versión al inglés de *Poems and Antipoems* (1967), escribe Mark Strand en *The New York Times Review*: “Lo que es significativo es la diferencia entre sus antipoemas y los de cualquier otro. Son diferentes y, sin embargo, contemporáneos. Parra es un poeta joven, pero con la autoridad de un maestro”²³³. Por su parte, Enrique Lihn –cuyo primer artículo de reconocimiento de la antipoesía había aparecido en 1951, antes de la publicación de *Poemas y Antipoemas*– señalaba en 1963 que “la necesidad y la casualidad decidieron que se operara un cambio en nuestra realidad poética. A la necesidad de un nuevo golpe a la tradición establecida por las grandes individualidades geniales, se unió la casualidad encerrada en el autor de *Poemas y Antipoemas y Versos de Salón*”²³⁴.

Más conocida es la declaración –en un artículo de 1967²³⁵– de otro joven poeta y ensayista promisorio de ese entonces: Armando Uribe, para quien los antipoemas “eran la poesía por el lado del revés, por el lado del que uno vive cuando admite el mundo como es y no sabe cómo debe ser... desde *Residencia en la Tierra* ningún poeta chileno había dado en la realidad común y ominosa de una manera tan absoluta”. *Versos de Salón* había mostrado la destreza de Parra en “salir del estado de coma producido con el enorme esfuerzo de los antipoemas”, a través de la evasión del despliegue directo, agonal, de la experiencia.

²³¹ Prudencio Salvatierra, “Poetas y Antipoetas”, *El Diario Ilustrado*, Santiago (09.10.62).

²³² Margarita Aguirre y J. A. Palazuelos (eds.), *La Cueca Larga y otros poemas*, B. Aires, 1964, p. 5.

²³³ Mark Strand, comentario en *The New York Times Book Review* (10.12.67).

²³⁴ Enrique Lihn, “Antipoesía o poesía integral”, *El Siglo*, Santiago (09.06.69).

²³⁵ Armando Uribe, “Como un herido a bala”, *La Nación*, Santiago (09.07.67).

Quizás en este artículo se puede encontrar la primera indicación de un movimiento en la escritura de Parra de descontentamiento o, mejor dicho, la exposición a la experiencia hasta su mediación por medio de la distancia mediatizada por el humor, la ironía, el ingenio, la máscara.”

El reconocimiento del desplome de los modelos consagrados del arte y la literatura moderna (incluidas las vanguardias históricas), la incorporación de la vida corriente, de la cultura popular y de las subculturas, la atención a los objetos de consumo, en especial, los devenidos fetiches sociales, la exageración de los objetos y figuras, tratados como con el lenguaje de la publicidad o con la mediación de las formas de las tiras cómicas, la atención a la industria cultural, la distancia irónica o humorística ante las emociones –en primer lugar las propias, que aparecen ironizadas o en un estado de congelamiento en que no se penetran o despliegan–, la ambigüedad o, mejor, la capacidad de oscilación de la euforia entre la exaltación o la depresión (felicidad o desesperanza) exhiben suficientemente la articulación o sintonía discontinua de este momento de la antipoesía –cada uno desde su contexto local– con manifestaciones concomitantes y paralelas del *pop-art* y su espectacular recepción durante los años 60 (para luego declinar en beneficio del hiperrealismo, del *minimal* o del *conceptual art*, que también se cruzan con el desarrollo de la antipoesía en un común *Zeitgeist* o espíritu de los tiempos).

* * *

La consagración institucional la alcanza la antipoesía en 1969 con la concesión a Parra del Premio Nacional de Literatura, el mismo año que publica *Obra gruesa*, especie de obras completas (que contiene todos sus libros anteriores, menos el primero, *Cancionero sin nombre*, que el propio autor insiste en no apreciar mucho), a las que agrega una serie de textos, inéditos o aparecidos en revistas y diarios, que agrupa en tres secciones: *La camisa de fuerza*, *Otros poemas* y *Tres poemas*.

El título del conjunto alude notoriamente al sentido que esta denominación tiene en arquitectura y que allí se refiere a los cimientos de un edificio, a sus muros estructurales, a su techumbre, pero no a los revestimientos, terminaciones, accesorios y ornato, esto es, a que la antipoesía intentaría representar lo nuclear, lo esencial de las experiencias y sus correlatos, llegando en sus manifestaciones de esos años incluso a cierto esquematismo (“poesía flaca” la denominaban los

poetas *beatniks*). Por otro lado, obra gruesa puede aludir a las expresiones de “grueso calibre” que suelen aparecer en los textos antipoéticos y que normalmente están proscritos del ámbito de la llamada poesía “culto”.

Obra gruesa indica, además, creo –y esto sería diferencial– la renuncia a completar el edificio, la edificación. La escritura antipoética no construye totalidades, no accede a ellas, salvo que se desvíe de su búsqueda original, mejor dicho, in(d)icial y se acomode (lo que, en su trayecto, a veces también ocurre).

El reconocimiento institucional –en el clima poético de esos años, mundialmente convulsionados por los movimientos de liberación nacional en los países del Tercer Mundo, la guerra de Viet–Nam, el triunfo de la Revolución Cubana, los movimientos contra la sociedad establecida en los países desarrollados, mayo del ‘68– hacía surgir de inmediato la pregunta acerca del grado de neutralización que podían sufrir los contenidos no conformistas de los antipoemas. “La literatura en la revolución y la revolución en la literatura” era un tema de ardiente discusión en esos años de exaltación y esperanzas tal vez no muy bien fundadas, que llevaban incluso a que los estudiantes franceses y de otras latitudes escribieran en las murallas “seamos realistas, pidamos lo imposible”, “sí, marxista, pero de la tendencia Groucho”, “la poesía está en la calle”, “exagerar es un comienzo de invención” (formulaciones cercanas a las que Parra desarrollaba desde 1966 en sus *artefactos*).

La camisa de fuerza contiene textos en que el sujeto antipoético devenido un *energúmeno* al que ha sido necesario colocarle una camisa de fuerza –o que se enmascara como tal, lo que abre otro trasfondo subjetivo tras la máscara– expresa una relación consigo mismo y, sobre todo, con el mundo desde su condición reprimida (entre inquietante y risible) en que también la camisa de fuerza –puesta por otros o asumida como disfraz– es un medio de expresión, un medio significante.

Pero hay todavía otra posibilidad, no excluyente, respecto de la anterior y que, junto a ella, puede dejar flotando ambiguamente el lugar o los lugares recubiertos por la camisa de fuerza: sólo el sujeto o también la escritura o el mundo, esto es, el correlato de la experiencia intervenido por la camisa de fuerza de los conceptos heredados u otras mediaciones que lo reprimen y a las que el correlato excede –como un contenido mayor que el continente– provocando algo así como lo que Derrida llama la *diferencia*.

Relacionados con la trascendencia divina se encuentran algunos poemas de *La camisa de fuerza*. La referencia a Dios no es, por cierto, prueba de la existencia de nada, pero manifiesta preocupación por el problema cultural de la trascendencia. El “Padre nuestro” de esta sección desacraliza a Dios, incluyéndolo en una pluralidad de dioses, que entran claramente en dificultad con respecto

a los derechos y la realidad de la que existe el dios cristiano, a pesar del conflictivo problema llamado misterio de la Santísima Trinidad. Este texto y “Agnus Dei” son algo más que una parodia sarcástica de una oración y una parte de la misa. Profundizan instalándolo en el contexto actual el tratamiento del problema de Dios –una larga tradición que se remonta a la Edad Media y la poesía de los trovadores. La “Petite prière sans pretentions” de Laforgue concluye pidiendo al dios cristiano que deje en paz a los seres humanos “forniquer et rire” y que los deje “en paix, mortes aux monde meilleurs” (traducido parriamente: “déjanos en paz, muertos en el mejor de los mundos”)²³⁷ como ocurre en el “Agnus Dei” de Parra:

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo
Dame tu lana para tejer un sweater
... déjanos fornicar tranquilamente...
No te inmiscuyas en este momento sagrado.

La tajante reducción de lo existente a pura materialidad la había emprendido el antipoeta ya al comienzo de “Agnus Dei”, pero en sus versos finales revela que no se trata de una desacralización del mundo, sino de una (re)instalación de lo sagrado en la tierra.

Al margen del examen de los nuevos juegos de continuidades y discontinuidades que se producen entre las obras anteriores y las secciones agregadas al conjunto de *Obra gruesa*, me atrevo a destacar en las exploraciones o rastreos del antipoeta –que siguen varias direcciones que se entretajan o interceptan, se complementan o se rechazan– la presencia de tres textos: “La mujer”, “Los dos compadres”, “Un hombre”, que iluminan dimensiones de la existencia actual que, sin embargo, el antipoeta no despliega del todo –si es que hay todo– ya sea porque no encuentra los medios significantes o porque sean inexpresables, o porque su visión le resulte insoportable, limitándose, así, a mostrarlas o sugerirlas.

“Un hombre” –que junto al “Hombre imaginario” es uno de los antipoemas claves en el curso de la obra de Parra– ha sido destacado tempranamente (en 1969) por Ignacio Valente en un entusiasta y sensible comentario que concluía exhortando a unirse a “los antologistas de todo el mundo... en la selección de este siniestro y hermoso poema de Nicanor Parra”²³⁸. En este texto, el antipoeta

²³⁷ Jules Laforgue en *Les Fleurs de bonne volonté* (1890), París, Gallimard, 1979, p. 101.

²³⁸ Ignacio Valente (pseudónimo de E. M. Ibáñez Langlois), “Sobre un poema de Parra”, *El Mercurio*, Santiago 1969, p. 103.

expone, en escuetos versos de aspecto prosístico, elemental y común, los desplazamientos de un hombre que parte desesperadamente en busca de un médico (su madre está enferma gravemente) y, luego de una serie de desviaciones de su propósito inicial y de otros, termina durmiendo debajo de un escritorio, ebrio. Varios encuentros casuales (la casualidad, decía Breton, es “el mejor agente de elucidación entre la necesidad natural y la necesidad humana... entre la necesidad y la libertad”²³⁹) impiden al hombre realizar sus deseos o proyectos y sólo traen frustraciones (van desarticulando su errática existencia). El antipoema –por su visualidad y secuencialidad– tiene la apariencia de un *video-clip* y alcanza la forma de una especie de sobria alegoría acerca del carácter incurablemente patético o incluso trágico, pero no grandilocuente, de la existencia, despertando una intensa piedad sobre la común y tragicómica existencia humana.

* * *

Lúcidamente, Cristián Huneeus observaba que “Me retracto de todo lo dicho” –texto con que se cierra la penúltima sección de *Obra gruesa* y en que se lee: “fui derrotado por mi propia sombra / las palabras se vengaron de mí”– era un texto de tránsito hacia los artefactos; habría constituido algo así como un puente que no alcanzaba a llegar a la otra orilla, pero que indicaba en la dirección de un espacio oscuro, en el que se podían vislumbrar ya los fogonazos de los primeros artefactos, que habían empezado a ser lanzados hacia 1966, el mismo año, por lo demás, en que apareció “Me retracto de todo lo dicho”, nada menos que en *El Siglo* (14.08.66), diario oficial del Partido Comunista en Chile²⁴⁰. Pero creo –como otros– que todavía se puede retrotraer el proceso de subterránea gestación de los artefactos, esto es, de desestructuración en cámara lenta de los antipoemas hasta muy atrás, incluso hasta el momento mismo en que comienzan a elaborarse. “Versos sueltos” (aparecidos ya en 1957 e incluidos más tarde en *Versos de salón*) no sólo recupera la tradición de los *versi sciolti*, en general, endecasílabos sin rima, sino que, en una especie de *pastiche* que los rellena con elementos prosaicos o al menos insólitos –“¿cuánto vale este par de pantalones?”, “mi catedral es la sala de baños”, “el que se embarca en un violín naufraga”– asegura la autonomía de sentido de cada uno en relación a los otros, liberándolos de cualquier hipotaxis, dejándolos literalmente más sueltos,

²³⁹ André Breton, *El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1970, p. 140.

²⁴⁰ Cristián Huneeus, “Sobre la poesía de Parra”, *Mensaje*, Santiago, 262 (1977), pp. 191-198.

relacionados, por apropiación, por mera acumulación, en que cada uno libera separadamente su sentido, pero, a la vez, el sobresentido que se desprende de su contacto o fricción en su discontinuidad.

El propio Parra ha insistido en varias entrevistas que los artefactos son el resultado de la explosión del antipoema (a veces desplaza el acento y señala que surgen del estallido de la *psique* del antipoeta), desde luego, por la gran cantidad de fuerzas, incluso encontradas, que en mayor o menor cantidad contenían y que la escritura antipoética no había podido canalizar o hecho converger del todo –repito, si es que el todo es alcanzable– hacia determinados objetivos o zonas de indagación.

Pero los artefactos no son sólo comparables a fuegos de artificio o a la explosión de una granada o de bombas de racimo, cuyas esquirlas iluminan o penetran la mente en la (des)organización de la vida concreta. No son sólo fuerzas que el antipoeta se limita a liberar sin intervención alguna. Instalado entre el azar y la libertad, el antipoeta mismo adelgaza su presencia como subjetividad fragmentarizada, esquizoide, discontinua, narcisista, pero no como lo que podría llamarse –recordando un poema de Enrique Lihn– “un eventual operador del ello” colectivo²⁴¹. Su relativa autoridad respecto de lo que dice no le viene de su subjetividad desintegrada y discontinuamente (des)integrada, sino de su disposición abierta a escuchar el decir de la comunidad, de su *transposición* de las formas y contenidos del hablar de la comunidad –retenidos en las frases hechas, los lugares comunes, las frases y códigos de la publicidad, de la televisión, de los diálogos de teleserie, de los chistes de actualidad y los de antes, las canciones de moda, las palabras de moda, etc.– al *collage* o *bricolage* o montaje de palabras e imágenes visuales que son los artefactos, en que siempre hay una modificación, aunque ésta se muestre como inexistente, como una intervención que no ha dejado huella alguna, que es como una transparencia, salvo en los límites de su capacidad comunicativa, la que se interrumpe allí donde se enfrenta o coincide sólo parcialmente con otros códigos de la comunidad que –en la terminología del semiolvidado sociólogo Ferdinand Tönnies– no es ya una comunidad, sino una sociedad fragmentarizada en que se enfrentan clases, intereses, ideologías y, por cierto, códigos.

Como lo han señalado algunos críticos (Luis Íñigo Madrigal, Cristián Huneeus) la presentación de los *artefactos* como una serie de *tarjetas postales* –reproducciones masivas de un original– propuestas a la experiencia visual, separadas unas de otras, sin ninguna indicación de su orden temporal, abre un amplio

²⁴¹ Enrique Lihn, *Apocrito de Manhattan*, Santiago, Ganimedes, 1979, p. 15.

campo de libertad para el proceso de su lectura. Cada linealidad que se escoja no resulta excluyente de otras posibilidades de su ordenación. En cierto sentido, las tarjetas alegorizan la explosión que les habría dado origen y al ser sacadas de la caja pueden distribuirse en cualquier orden e incluso dispersarse por el planeta si se envían efectivamente por correo, de a una separadamente y separándolas espacialmente, como se supone que ocurre con las tarjetas postales.

La autonomía comunicacional de los *artefactos* es, desde luego, limitada –como la de todo mensaje en grado diverso–, pero variable en su extensión. Su autosuficiencia depende de los contextos en que se producen y se leen, de los códigos a la mano y de la información contenida en el horizonte de lectura. El mismo Parra ha declarado que “el artefacto está apuntando a una realidad que existe con anterioridad al artefacto”²⁴². Pero estas realidades o su memoria no se sostienen permanentemente en el tiempo. Un artefacto en que se lee: “Bien y ahora quién nos liberará de nuestros liberadores” se refería puntualmente al momento de la llamada “vía democrática al socialismo” del gobierno de Salvador Allende en Chile, pero el dibujo que acompaña a la letra sugería una cadena infinita de personas sostenidas del cuello por un puño en el aire, haciendo la misma pregunta, con lo cual se generalizaba el ámbito de referencia del *artefacto*, pero a la vez perdía concreción, historicidad, sugiriendo una filosofía escéptica respecto al curso de la historia.

Por otra parte, hay *artefactos* que sólo alcanzan una comprensión local y muy restringida: “Menos mal que tenemos citroneta... menos mal que todavía se nos para la diuca” dice un personaje caricaturizado y de pequeña estatura en una tarjeta postal que sólo pueden comprender quienes saben todavía que El Enano Maldito es una figura cómica del *Puro Chile*, un diario popular y populista de Santiago, prohibido después del Golpe Militar de Pinochet en 1973.

Más restringidas aún son las posibilidades de comprensión de otra tarjeta postal en que un propagandista de teatro porta un letrero, en que está borrado el mensaje original y sustituido por un texto del operador antipoético y se lee una fuerte imprecación contra la poesía de alguien que podría ser un poeta obsoleto, ridículo, pretencioso, de otra época (a juzgar por la vestimenta de la segunda mitad del siglo XIX que lleva el propagandista), pero en otro nivel de lectura remite casi indudablemente a la portada de un libro de Neruda, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967), en que aparece también un propagandista con un cartel en que anuncia la obra borrada (en esta portada el propagandista lleva una vestimenta algo diversa, de un par de décadas antes, pero podría tratarse

²⁴² Leonidas Morales, *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago, Andrés Bello, 1977, p. 209.

de una maniobra distractiva del operador, con el propósito de arrojar una cara transparente cortina de humo sobre su maniobra e introducir una estratégica ambigüedad).

Desde luego, el juego entre situación comunicativa, horizonte de información y capacidad significativa del *artefacto* (de acuerdo con los códigos que el operador y los receptores manejan) puede ser más amplio: “USA donde la libertad es una estatua” es una muestra de ello. Este artefacto fue puesto en pantalla por Catalina Parra –artista visual, hija de Nicanor– en el noticiero Septacolor en el espacio público de New York y sin duda fue inmediatamente comprendido por la multitud que transitaba por Times Square.

* * *

Una decisiva amplificación de los artefactos desde el plano de las tarjetas postales hasta el volumen de la tercera dimensión –la misma operación que está en la base de las instalaciones del *pop-art*– acontece con los objetos que Parra ha denominado *Trabajos prácticos* o *Artefactos visuales*, compuestos por objetos de la realidad cotidiana, ya sea en desuso –como un ejemplar de las famosas máquinas de escribir Underwood de los años treinta, las que aparecen en las oficinas de la policía en las películas de gangster– o por elementos de consumo masivo como una botella de Coca Cola o algunos rollos de papel higiénico que, al agregárseles un letrero se desautomatizan, esto es, posponen su significación habitual y adquieren una vertiginosa capacidad significativa que estremece la aparente solidez o impenetrabilidad del mundo convencional. Así, “La máquina del tiempo” –expuesta en 1996– no es sólo la máquina de escribir clásica de los años de juventud del poeta, que le hace sentir su propio envejecimiento, sino que allí instalada hace acontecer el tiempo, lo hace transcurrir desde la descarga de energía de su inmovilidad en el hueco o vacío que establece en relación a los espectadores. El vasto campo del que surgen los artefactos visuales es, sobre todo –aunque no excluyentemente– el ámbito de los objetos cotidianos, que se han perdido de vista, que desaparecen en su utilización y que –introduciendo un texto o incluso la ausencia de un texto– precipitan significaciones inéditas, que iluminan instantáneamente dimensiones ocultas y desestabilizadoras del mundo y la existencia cotidiana.

Eduardo Llanos Melussa da un ejemplo convincentemente pedagógico de los efectos que producen los artefactos al citar el caso –eso sí, local, sólo comprensible en Chile– de un cartel del periódico *El Mercurio* en que se leía “Se vende”, seguido de un espacio en blanco en que el interesado debe escribir el

nombre de lo que quiere vender, bajo el cual en mayúscula aparece “El Mercurio”. Pero en la exposición de *Trabajos prácticos*, el antipoeta expone el cartel con el hueco simplemente en blanco, lo que desataba una serie inesperada de significaciones. Una: que el periódico sería venal, se vende a los poderes económicos²⁴³.

En otro de los objetos prácticos –ya de comprensión más internacionalizada– es el mero acercamiento de tres rollos de papel higiénico y el letrero: “Los Rollos del Mar(x) Muerto” en clara alusión al derrumbe del socialismo real y a algún descrédito de las ideas de Marx y Engels. Una variante de este trabajo práctico sustituye los rollos de papel higiénico por un manual soviético de marxismo-leninismo, descargando la responsabilidad directa de las ideas de Marx en el fracaso del socialismo real. La contemplación de los trabajos prácticos no entrega como correlato una objetividad que promueva una reflexión –como “One and Three Chairs” (1965) de Joseph Kosuth y, en general, en el *conceptual art*–, sino que es una experiencia de *shock* en que el contacto de la letra y el objeto aludido por la letra libera energías que actualizan instantáneamente el sobresentido que contiene latente el objeto práctico.

Más espectacular todavía –en la sociedad de las mediaciones y del espectáculo producido por esas mediaciones– es el trabajo práctico en que aparece una botella de Coca Cola, la más normal y consumida individualmente, y junto a ella un letrero que dice “Mensaje en una botella”, haciendo claro que –en el mundo del consumo masivo y promovido comunicacionalmente– el ciudadano se gratifica más con su participación en el consumo de esa marca que con el gusto de ese líquido café oscuro y demasiado dulce llamado Coca Cola.

* * *

En sus indagaciones más allá de la poesía culta y la cultura elevada (en que estaban ya (des)integradas las vanguardias), el hallazgo o, mejor dicho, el reencuentro de la figura del Cristo de Elqui –un predicador popular de los años treinta y cuarenta que llegó a tener doce discípulos, pero que no murió en la cruz, sino cayéndose desde una alta higuera al pretender volar a la manera de Simón el Mago, según algunos– condujo a Parra a la elaboración de *Prédicas y sermones del Cristo de Elqui* (1977) y a su continuación en *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979) que se convirtieron en un hito relevante del decurso de

²⁴³ Eduardo Llanos Melussa, “Antipoesía y ecología de la psique”, *Cielo en Homenaje a Nicanor Parra*, Santiago, Ministerio de Educación, 1936 (4 ed.), p. 1.

la antipoesía, un momento en que la convergencia de cultura popular y elaboración antipoética alcanzan la fusión (o confusión) de sus componentes y una máxima liberación de energía, de iluminación o contacto en el mediatizado y por ello –aunque no sólo por ello–, anestesiado escenario de la actualidad (post)moderna.

La serie de textos de ambos libros comienza con la presentación del Cristo de Elqui en el auditorio de un canal de televisión –“Y ahora con Uds. / Nuestro Señor Jesucristo / que después de 1977 años de religioso silencio / ha accedido gentilmente / a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa”– y concluye con el alegato del mismo Cristo de Elqui ante un juzgado de menor cuantía en que es acusado de “espíritu de lucro”, probablemente de evasión de impuestos y de engaños al público. Domingo Zárate Vera –el nombre civil de este Cristo– se defiende preguntando “si imitar al Señor / en la medida de las propias fuerzas / es poseer espíritu de lucro”, aunque no logra disipar las dudas y fuertes sospechas que su conducta ambigua, algo errática, poco transparente y llena de contradicciones, ha despertado en el lector y seguramente en el juez que escucha sus descargos, propios de un embaucador o de un sofista (“yo me gano la vida honradamente / no necesito óbolos de nadie / los sofistas enmanan por dinero” ha declarado él mismo en una de sus intervenciones públicas).

La presentación –a cargo del animador del programa gigante, lo que supone un gran auspicio del sector empresarial– instala a su personaje marginal, bastante anacrónico en esos momentos, por añadidura fundamentalista religioso y pintoresco, en el escenario del medio de comunicación masiva de máxima difusión y efectos (de)formativos de la actualidad: la televisión.

Pero no todas las escenas que siguen –no todas las prédicas, sermones, comentarios, confesiones incluso– están televisadas, sino que tienen lugar en los más diversos sitios desde las plazas públicas, las radios, las escuelas, hospitales, regimientos, teatros, clubes sociales o deportivos, cárceles a lo largo de todo el país, lo cual implica que el predicador se dirige a una gran variedad de públicos.

Tampoco los textos están ordenados cronológicamente siguiendo el curso de la vida del Cristo de Elqui. Debido a la indeterminación u oscilación temporal de muchos de ellos –que corresponde a ciertas estrategias o cortinas de humo del propio Cristo, avaladas por el operador antipoético tras las bambalinas– es muy difícil y tal vez innecesaria aquí la reconstrucción de su cronología (la sucesión de una vida fragmentarizada) en el tiempo.

Sin embargo, lo decisivo para la comprensión de estos textos –y su despliegue de las prédicas y otros comentarios más privados del Cristo de Elqui, pero también de los escenarios que ocupa y los diversos públicos a que se dirige en la medida, por cierto, que su discurso permite imaginarlos– es lo que tienen en

común al ser presentados por un *operador antipoético* que enmarca estos discursos y sus contenidos en una situación comunicativa que pretende estratégicamente ser transparente, pasar desapercibida en su operación, en la que, desde esa transparencia, no sólo *carnavaliza* la figura y la actuación perfectamente seria del Cristo de Elquí, sino que también reorienta furtivamente, desde las sombras de su transparencia, la fuerza indicativa de algunos de los textos, dirigiéndola a la actualidad no dicha de sus alusiones: a la década del 70, al Golpe Militar y la larga dictadura del tristemente célebre general Pinochet, no sólo un asesino sangriento, sino también un ladrón de baja estofa de las arcas fiscales.

Es desde esta situación comunicativa –fuertemente marcada por el contexto represivo y arbitrario de la Dictadura– que el operador antipoético da un paso mayor, decisivo en la dramatización de la antipoesía al poner en escena las alocuciones de este profeta o simulador enfrentado a un público que podemos visualizar, pero presentándolas en el marco de otro escenario, del que nosotros somos los espectadores cambiantes y el operador antipoético quien lo sostiene desde afuera del marco, es decir, desde una situación también inestable y precaria (la dictadura, la orfandad política, el descrédito de los *grandes relatos*, la desorientación existencial, la crisis de las relaciones humanas, la destrucción ecológica del planeta, etc., pero también la risa como fuerza liberadora, espacio de la libertad). Desde afuera –y no incorporándose al escenario como el personaje del “Refrán del nido de pájaros” de Brueghel que muestra sonriente, seguro de su camino, al ladrón encaramado en un árbol, pero está a punto de caer a un canal de regadío o como un conocido personaje que, atento a las reacciones de su público cortesano, muestra la escena, aunque sea lleno de dudas (Hamlet)– el operador antipoético en su indagación, en su fascinación, mueve casi invisiblemente los hilos, enfoca algunos fragmentos de la vida del Cristo de Elquí y no otros, los traslada de lugar por motivos de su propia estrategia comunicacional, es decir, juega con el tiempo y, sobre todo, devela –es decir, revela y oculta– desde el velo del verso irregular y fluctuante que, por razones expresivas ha sobrepuesto a las locuciones del Cristo, las peripecias de la vida, pasión y brusca desaparición de Domingo Zárate Vega, resucitado en una serie de instantáneas en el teatro imaginario de la antipoesía de los últimos tiempos. En algunas de las escenas el operador antipoético podría imaginarse incluso como un ventrílocuo que habla por boca del Cristo, potenciando su figura.

La relación entre el antipoeta y el Cristo de Elquí no es inocente o de un simple registro de sus prédicas y andanzas. El antipoeta presenta sus actuaciones desde una perspectiva festiva que, repito, las *carnavaliza* –lo que ya ha sido estudiado por los críticos–, pero hay instantes en que su asombro ante algunos

enumerados de este predicador respecto a la condición humana le hace suspender momentáneamente esa carnavalización, dejando emerger el fondo trágico de la comicidad del Cristo de Elquí.

A primera vista, parece que el antipoeta quisiera envolver las actividades de este Cristo en una *parábola* que discurre entre el momento de su consagración mediática y la escena final, en que debe responder ante las acusaciones de lucro indebido en un Tribunal de la República. Pero las actividades del Cristo de Elquí exceden el marco de estos dos sucesos que, en cierta medida, no son absolutamente indispensables para afirmar los motivos del interés o incluso fascinación que el antipoeta parece sentir (discontinua) por este personaje.

Da la impresión de que con esta maniobra totalizante –que hace agua por los costados hacia las actividades anteriores y hacia lo porvenir, que se disgrega– el antipoeta se protege contra sí mismo, esto es, contra los efectos que pudiera provocar el despliegue de las peripecias de este Cristo en su propia subjetividad fragmentarizada, todavía sin respuestas “respecto a una serie de dudas que aquejan al ser”, es decir, desprovisto de tranquilidad (post)metafísica.

Para los propósitos de este ensayo –revisar y registrar críticamente la actualidad de la escritura antipoética– no es necesario caracterizar en detalle la personalidad llena de contradicciones y energía del Cristo de Elquí. Basta retener que su modestia a veces falsa, a veces verdadera, que a veces coexiste con un narcisismo exacerbado que lo lleva a considerarse un ser sagrado, aunque un poco después, también por narcisismo, responsabiliza a la gente de haberle atribuido esa cualidad, su (in)moralidad que lo hace sospechoso de oportunismo y fraude a todos los bandos, incluido el antipoeta, su franqueza al declararse simulador, uno más de la ralea de impostores, pero a la vez su convicción de que tiene una misión religiosa y moral que cumplir en la tierra, su fundamentalismo incompatible con sus críticas a la iglesia y a la autoridad de la Biblia, su dipsomanía simultánea con su campaña contra el alcoholismo, sus protestas –astutamente expuestas con desplazamientos de la cronología– contra la vulneración de los derechos humanos y las injusticias de todo orden bajo la dictadura de Pinochet, sus desconcertantes afirmaciones acerca de que es un libre pensador, su neoplatonismo ingenuo, su visión cósmica del universo, pero también su temor y temblor ante la fugacidad del tiempo y de la existencia.

Más allá de las denuncias políticas puestas en boca del Cristo de Elquí y de su profecía sobre el próximo golpe de estado de Pinochet –representada en el escenario montado por el antipoeta, que es posterior al Golpe, con lo cual sería al menos una profecía publicada *a posteriori*– lo que parece atraer con más fuerza al antipoeta es, por una parte, la visión cósmica (cristiana) de la vida y de

lo existente de que es portador y portavoz el Cristo de Elqui y, por otra parte – lo que es decisivo para las expectativas del operador antipoético – las contradicciones y conflictos de conducta y pensamiento en que a menudo incurre este Cristo en relación con esta visión cósmica y también las profundas dudas que algunas de sus experiencias le hacen surgir sobre ella.

La figura del Cristo de Elqui pasa a la segunda mitad del siglo XX gracias al operativo del antipoeta, que lo acarrea hasta este tiempo de descreimiento generalizado, se podría decir que lo resucita y lo deja actuar en el escenario de la antipoesía, virtualmente a disposición de los medios de comunicación masiva.

El Cristo de Elqui es un personaje anacrónico, un verdadero *objet trouvé* que –pese a que su zona de operaciones estaba situada en el fin del mundo– se encontraba ya empantanado en la crisis de la modernidad (y en otras crisis, claro, como la religiosa a veces), pero seguía creyendo, o necesitaba seguir creyendo en la realidad como un *cosmos* y, todavía más, como se ha visto, se sentía escogido por Dios para transmitir sus mensajes a sus coterráneos: “El primer día del año 1927 a las cinco de la mañana, se me apareció el Señor y vivamente me habló ordenándome la obra presente, destinada desde los tribunales del ciclo”²⁴⁴. Lo mismo repite, décadas más tarde, el Cristo de Elqui en un texto de *Prédicas y sermones* en que –contenidas (potenciadas) sus palabras por el verso en el escenario antipoético y colocándose él mismo en el nivel de tantos profetas e incluso de San Juan (de quien las malas lenguas dicen que no es el autor del *Apocalipsis*)–, recuerda que ha recibido esta misión –que, por cierto, está lejos de cumplir a cabalidad– directamente de Dios, la misma que, por otro lado, le ha permitido acceder a una mejor posición económica (parece que ha instalado su pequeño comercio con las almas muertas y vivas): “Distinguidos lectores: en estos momentos / os estoy escribiendo 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”.

La relación del antipoeta con el Cristo de Elqui pareciera ser la de alguien que ha trasladado a un sujeto anacrónico y marginal –socialmente y en tanto habitante de un país ubicado en el *finis terrae*– desde un momento de la modernidad ya en crisis, pero todavía con esperanzas, sobre todo, políticas, hasta un momento en que, en general, los grandes relatos han perdido gran parte de su credibilidad o necesitan legitimarse de otra manera que antes. Este es justamente uno de los motivos por los que el fundamentalismo ingenuo y excluyente, autoritario, descriteriado del Cristo de Elqui –y sus debilidades que asoman, aunque él no quiera– sean objeto de risa fácil para los espectadores de la escenificación carnavales-

ca que ha montado el operador antipoético que, en su puesto de control, también se divierte y en principio pareciera creer que está en una posición de dominio permanente sobre el personaje y el efecto de sus actuaciones, pero se equivoca.

Probablemente la figura del Cristo de Elqui le resultó a Parra atractiva – en realidad, irresistible: le había rondado desde su juventud²⁴⁵ – no sólo por su extravagancia, o, paradójicamente, por su actualidad en estos años de proliferación de predicadores y propagandistas de religiones alternativas en el mercado de libre competencia, sino por la posibilidad, que parece haber visto el antipoeta, de poner a prueba los efectos de su *anacronismo* en nuestros días, esto es, por su capacidad –al través de la canalización antipoética, en este caso, carnavalesca– de remover o reactivar con el poder de la risa las anestesiadas y desesperanzadas condiciones de vida en la actualidad. En este sentido, el antipoeta (re)presenta e implícitamente entrega para su experiencia y examen – las declaraciones y comportamiento del Cristo de Elqui en tanto creyente que sostiene con firmeza (que a veces falla) su visión cristiana, trascendental, cósmica, teleológica de la vida y el universo, de la que se sentía portador y portavoz, en cierta medida, profeta y evangelista no exento de críticas a parte del clero o a la institución eclesástica – “hay algunos sacerdotes descriteriados / que se presentan a decir misa / luciendo unas enormes ojeras artificiales / y por qué no decirlo francamente / con los cachetes y labios pintados / su Santidad debiera tomar nota” o “Todo puede probarse con la Biblia / por ejemplo que Dios no existe” (aunque este último comentario lo está haciendo mientras pide “...otra docena de cervezas!”).

Las prédicas y otros comentarios hablados o escritos que el protagonista comunica en su *revival* antipoético se canalizan *versificadas* en “la lengua vulgar... la lengua de la gente” –que amplifica e intensifica el ámbito de recepción local y, en la medida que este código se superpone con códigos más globalizados o descansa en ellos, también alcanza otros ámbitos, cercanos o lejanos, para todos o para ninguno.

Es desde la puesta en obra de este código y otros que el antipoeta y los espectadores de su escena imaginaria acceden al asombro y estremecimiento que provocan algunas experiencias existenciales o (post)metafísicas del protagonista, que desarman o más bien desestabilizan gravemente su propia visión cósmica.

La más dramática de estas experiencias –que todavía se articula con un razonamiento compatible con su creencia– acontece cuando admite no participar de la sacralidad de Cristo y concluye reconociendo la temporalidad, el (no)fundamento de la existencia en vez del ser como fundamento:

²⁴⁴ El Cristo del Elqui: *El campo de la ciencia en poesía*, 1936 (4 ed.), p. 1

²⁴⁵ Nicomedes Parra, entrevista en *El Sur*, Concepción (21.07.57).

El verdadero Cristo es lo que es
En cambio yo qué soy: lo que no soy.

También el (anti)poema XLVI –que reproduce una entrevista en vivo y en directo al Cristo de Elqui a propósito de usos y costumbres del momento, bastante alejados de la moral represiva o tolerantemente represiva: “No tengo nada contra las perversiones sexuales / a condición de que no se exagere la nota / claro que yo propugno el amor platónico” – se cierra (es decir se abre) con una advertencia que no guarda medida con las banalidades que el periodista le ha preguntado, pero sí con lo que él siente como la verdadera condición existencial:

Que cada cual se divierta a su modo
A condición de que nos demos cuenta
De la fugacidad de todo esto
De la precariedad de todo esto
De la irrealdad de todo esto.

Más distanciado –propuesto desde una perspectiva más abstracta–, pero más lleno de consecuencias para la reflexión es el contenido del (anti)poema XX, en que el Cristo de Elqui niega el paralelismo entre las partes de la oración gramatical –así la llamaba la Real Academia de la Lengua en su edición de 1931, año en que *Altazor* destruía la oración– y los componentes de lo que se llama realidad, para concluir que “el verbo ser es una alucinación del filósofo”.

La seriedad del Cristo de Elqui como predicador está, desde luego, fuertemente relativizada desde la partida por su carnavalización, pero también por las dudas que genera su conducta y por el descontrol en que con frecuencia cae. De todos modos –como dice Parra en una entrevista de 1990– en nuestros días “ya no es posible predicar... Lo que hay en acción es una fuerza neurótica, con momentos de lucidez voluntaria, y a ratos involuntaria”²⁴⁶.

No obstante, las peripecias del carnavalizado protagonista –ya crea auténticamente en su misión apostólica, ya sea un atormentado o sórdido simulador– logran inhibir en algunas escenas la risa de los espectadores y del propio operador antipoético: no allí donde trasmite autoritariamente un saber o exhibe su describtorio o huele a superchería, sino allí donde despojado de todo saber o lleno de dudas frente a su visión cósmica, queda expuesto en la pura presencia de su condición humana desprotegida, que acontece en el paréntesis de la esce-

²⁴⁶ Declaración en Andrés Piña, *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago: Pelicón, 1990, p. 42.

na instantánea, la demora y hace palpable la temporalidad comitrapica en que parece (des)integrarse nuestra existencia.

* * *

“El hombre imaginario” –incluido en *Hojas de Parra* (1985), pero conocido por lo menos desde 1983– ha sido calificado como uno de los mejores textos de Parra con su entrecruzamiento de (des)esperanza y melancolía, en el que permanece ambiguo el carácter real o puramente imaginario del amor que se ha perdido.

Quizás nos pueda dar una pista el carácter imaginario de la mansión: no es una casa que haya sido real en algún momento; allí vive el hombre imaginario ahora y es desde este presente solitario que evoca una relación amorosa del pasado (quizás imaginario).

La mansión imaginaria que imaginariamente habita el hombre imaginario y su entorno están descritos con cierta minuciosidad. Ella retiene signos (puertas, cuadros) que son testimonio de su pasado imaginario: deterioro con el paso del tiempo, imágenes que registran ese pasado. En este ámbito repleto de pasado imaginario, el hombre imaginario asciende cada tarde imaginaria por una escalera hasta el balcón para contemplar el paisaje imaginario al atardecer. Desde el balcón divisa el camino y en él las sombras que se acercan marcando la caída del ocaso, del que podemos suponer que participa el protagonista²⁴⁷.

La última escena representa al protagonista soñando con la mujer imaginaria y la relación amorosa que habría tenido con ella, cuyo recuerdo le provoca dolor (lo único no imaginario), haciendo que el corazón le “vuelva a palpar”, es decir, le vuelva a dar señas de que está vivo, más allá de la rutina de su reclusión en la mansión imaginaria.

La distancia y aparente neutralidad con que el sujeto de la escritura despliega el contenido del (anti)poema aumenta, paradójicamente, la asordinada intensidad emocional del protagonista que parece seguir la misma curva del atardecer y, como este, reiterarse cada día, desembocando cada vez en el sueño –a la luz de la luna que no deja de bañar la escena con un suave resplandor irónico– del momento de su relación amorosa con ella, de la cual no sabemos si fue real o

²⁴⁷ Creo que hay relaciones de este texto con “Yo voy soñando caminos”, poema XI de *Solada* (1899-1907) de Antonio Machado (la espina del dolor pasado que se arranca y el recuerdo del dolor) y con “Éplogo del camino” (*Misal de primavera*, 1912) de Jorge González Bustos (1879-1950) poeta chileno postmodernista (en el sentido de posterior a Dato).

imaginaria en el pasado, pero es claro que ya no existe y ahora vuelve a hacer “palpitar el corazón” por lo que alguna vez (tal vez no) se tuvo.

Quizás este (anti)poema –y otros, claro, pero este de manera tenue, aunque obstinada– indique en la dirección de una respuesta que, en nuestra desolada actualidad, a la intemperie, se pueda elaborar en relación a la pregunta que, en los comienzos de la modernidad –y del proyecto ilustrado– se hizo un poeta poco considerado en sus días, Friedrich Hölderlin, acerca de la necesidad de poetas en tiempos que él consideraba aciagos.

* * *

Desde 1992 por lo menos Parra trabaja –junto a otras modalidades de arte experimental– en los *discursos de sobremesa*, elaborados sobre la base de la recuperación y reorientación de un género institucional de intenso cultivo en prácticamente todos los niveles de la sociedad burguesa, en especial, en el período internacional del “Gran Banquete” o *Belle Époque* y en Chile continuado con gran entusiasmo durante la llamada era del Partido Radical (una variante de la social democracia, que gobernó entre 1938-1949), justamente en el período de la elaboración, relativamente a la sombra, poco publicitada, de los antipoemas.

Como es de imaginar, estos discursos surgidos de forma más o menos espontánea (aunque algunos comensales llevaran algunos apuntes, otros se entregaran a la repetición de lugares comunes o a la inspiración del momento) tenían una existencia efímera y se desvanecían, junto con los vapores del alcohol, “despertando al albor de la mañana” o durante la siesta destinada a reparar fuerzas para la vida práctica. Sólo escasos ejemplares de este género sobrevivían, asimilados a la oratoria académica o política (no hay, que yo sepa, antologías de discursos de sobremesa).

La recuperación parriana de estos discursos –desarrollados, como hemos visto, casi siempre de manera algo improvisada, o que simulaba ser improvisada, con una estructura muy libre, pero dentro de ciertas reglas, como toda oratoria– es parte de la estrategia de *ruptura regresiva* que caracteriza ciertos momentos de la escritura antipoética (el momento de *La cueca larga*, de “Defensa de Violeta Parra”, de “Los dos compadres”, de los *Artefactos*, de los *Trabajos prácticos*, etc.) y que ahora recicla introduciendo estas modalidades de oralidad en el ámbito de la literatura actual, dándoles inéditas capacidades expresivas. Pero es, claro, una ruptura regresiva que hace uso antipoético – es decir, no sólo opuesto, virado, sino desconstructivo, desestructurador – de las formas y materiales del discurso de sobremesa y sus variedades tan imbricadas en el tejido social.

Por lo demás, el autor tenía ya alguna experiencia en materia de discursos. Ya en 1957 había publicado un “Discurso fúnebre” que se ajustaba a la estructura tradicional de este género oratorio, pero le introducía contenidos que lo convulsionaban (la risa histérica, la sonrisa compasiva para sí mismo), denunciando la falsedad y la hipocresía de la ceremonia oficial del entierro, avalada por la iglesia y la sociedad establecida²⁴⁸.

Aunque su primera estrofa –correspondiente al *exordio* de la estructura retórica del discurso, destinada a preparar el ánimo del auditorio– contiene una *sentencia* algo oscura y peregrina (como la muerte), el desarrollo posterior refuerza notoriamente la fuerza apelativa de este antidiscurso, dramatizado por la situación del sujeto antipoético que se dirige al público asistente al funeral (que extrañamente ocurre de noche) y a los diversos artesanos que se ocupan del muerto y de la tumba.

Las preguntas del antipoeta acerca de la muerte no se encuentran dirigidas a los representantes de la religión –que no son mencionados en este antidiscurso–, sino, sarcástica, dramáticamente a los que se relacionan prácticamente con el muerto y la ceremonia (el sepulturero, el marmolista, el albañil) y están planteadas en una atmósfera en que más bien parece puesta en duda la posibilidad de una trascendencia divina.

Los discursos de sobremesa tienen, desde luego, un grupo de oyentes cautivos que los celebra o, en los casos fallidos, los soporta con cierta paciencia o a veces con interrupciones jocosas o directamente diciendo algunas pesadeves. Este grupo cautivo es el de los que están sentados alrededor de la mesa, participando del homenaje a quien ocupa la cabecera, que ahora sería –según observa Mario Rodríguez Fernández²⁴⁹– el antipoeta que, antes, en la época de Neruda, Huidobro y otros, se había sentado largo tiempo entre los comensales, si es que era invitado.

Pero los discursos que el antipoeta mismo denomina de sobremesa – aunque transcurran en otros lugares: academias, salas de conferencias, recitales – se diri-

²⁴⁸ El antipoema apareció en la *Antología crítica de la nueva poesía* de Jorge Elliott, Concepción, Universidad de Concepción, 1957, pp. 263-266. Sobre el manejo de Parra de las estructuras retóricas, no está de más recordar que un historiador y polígrafo chileno, Diego Barros Arana, publicó, para la enseñanza en el liceo y la universidad, sus *Elementos de retórica y poética* (1908), en que aparece una prolongada descripción de las formas del discurso, que repite lugares comunes de la extendida historia de la retórica. En los años de juventud literaria de Parra apareció la *Técnica literaria* (1933) de Eduardo Solar Correa, con múltiples ediciones hasta los años 50, en que también hay una sección dedicada a las estructuras del discurso.

²⁴⁹ Mario Rodríguez Fernández, “Discursos de sobremesa: el francofrancés pasa a la reserva”, *Discursos de sobremesa*, Concepción, Cuadernos Atenea, 1977, pp. 5-18 (edición reimpresa de emulacion)

gen a un público mucho más amplio que comprende a los que Parra llama, problemáticamente - en una sociedad fragmentarizada y no solo mediatizada, sino profundamente transformada por los efectos de los medios de comunicación masivos - miembros de la *tribu* que, en tanto partícipes de los mismos códigos tribales, estarían en condiciones de aprehender estos mensajes.

La ficción de que sean discursos de sobremesa quiere introducir cierto aire de familiaridad en la relación comunicativa: no sólo hay que aceptar cierta apariencia de improvisación o descuido formal, sino también que el antipoeta se dirige a un público que implícitamente le estaría rindiendo homenaje con su asistencia. En principio -aunque no en la realidad- un homenaje relativamente modesto, pero seguro y que tendría lugar alrededor de una mesa. En el estrado, en cambio, es un homenaje que el antipoeta con su antidiscurso tiene que ganarse ante un público mucho más numeroso, simpatizante, pero anónimo. Sobre la base de estas condiciones, el antipoeta abandona toda agresividad aparente -no sólo por oportunismo o por acatar los requisitos del exordio- y adopta las antiguas estrategias retóricas de la seducción y la persuasión.

A pesar de que el antipoeta está en el escenario o la tribuna -en el lugar que lo destaca: la cabecera a la que hace tiempo ha llegado- aparece o quiere aparecer como uno más de la *tribu*, uno que se ha especializado en el trabajo con la lengua y expresa o, mejor dicho, descubre dimensiones no advertidas de experiencias comunes a todos. La posibilidad de alumbrar lo no visto del entorno y la experiencia comunes le vendría de su disposición antipoética que, como se ha dicho hace tiempo, no consiste en contradecir o excluir las formas y contenidos institucionales del discurso, sino más bien en desconstruirlos, desarmarlos, reciclarlos a fin de generar significaciones que apunten más allá o más acá de las oposiciones heredadas.

En este sentido, el antipoeta comparte los mismos códigos con su público: sus discursos de sobremesa están contruidos a partir de lugares comunes, palabras de moda, conocimientos extraídos de enciclopedias -que todavía conservan un aura de autoridad para el gran público que las compra en fascículos-, de noticias de los medios de comunicación, de internet, de refranes tradicionales o chistes de actualidad adaptados por él a las circunstancias en que pronuncia el discurso, todos ellos compartidos con su público, pero reorientados a algún sentido original o aplicados a circunstancias de la actualidad.

Los discursos antipoéticos de sobremesa han trasladado la comunicación intencionalmente desde la escritura a la oralidad, la han convertido en un espectáculo público, una *performance* que se ha antepuesto como experiencia original a la lectura en el interior de una habitación o en el "silencio" o parlamento de

los medios de transporte urbano, reeditando, así - en la sociedad del espectáculo, saturada por los medios- la oralidad de la antigua poesía popular (prácticamente desaparecida) o del recitativo acompañado de música de los *Carmina Burana* o más mágicamente en la transmisión oral del romancero español²⁵⁰. Esta decisión del antipoeta instala una relación comunicativa que parece (y que es *en tanto actuación*) inmediata con el público, en que las condiciones de recepción son perceptiblemente diversas a las de la lectura individual de un texto, durante la cual, por ejemplo, puede repetirse la lectura de un fragmento o puede suspenderse la lectura para reflexionar o simplemente divagar desde una posición reclusa y del todo ajena a la sensación de ser parte del público de un espectáculo en un lugar y momento determinados.

La lectura del antipoeta se transforma -al leer uno de estos discursos- en una actuación en que la gestualidad corporal se hace también recurso expresivo. Componente del *espectáculo* es, así, la interpretación que hace el actor del sujeto antipoético del discurso, basada en el libreto -que puede alterarse en el curso de la actuación-, pero también en el tono, el ritmo, la mímica de acuerdo a las reacciones que el actor, como en un *show*, va percibiendo en el público.

Estos discursos quieren producir la impresión de ir, en cierta medida, a la deriva, de ser relativamente improvisados para responder a la situación -de hecho, el antipoeta echa mano, como ocurre en la poesía popular chilena, de bloques prefabricados que ya han aparecido en otros de sus discursos- y aspiran también a ofrecer la apariencia de haber sido confeccionados sin tener mayormente en cuenta la estructura retórica del discurso y el orden fijo de sus partes. Pero su desorden y su improvisación son sólo parciales o, en parte, un simulacro -el resultado del juego oculto entre la institucionalidad oratoria y la (des)construcción antipoética- ya que, en su flujo aparentemente a la deriva, guiado por una sucesión de ocurrencias, los fragmentos de cada parte tradicional del discurso: *exordio*, *proposición*, *confirmación*, *peroración* emiten señales de parentesco, retienen cargas de energía que, en cualquier momento, podrían reordenar el conjunto, de acuerdo a las reglas de la retórica, perdiendo, claro, gran parte de sus efectos, si no todos, al convertirse en mera retórica.

Es precisamente en el juego con las fuerzas contrarias y no en su exclusión -un juego con altos y bajos en materia de logros- que se despliega la dimensión antipoética de estos discursos de sobremesa que, en su curso entregado a las

²⁵⁰ Sobre la transmisión oral de los romances españoles (y desde luego los surgidos en Chile), Julio Vicuña Fuentes, *Romances populares y vulgares*, Santiago, Biblioteca de Escritores de Chile, 1991.

más diversas e (in)esperadas motivaciones, suelen toparse – aunque no siempre y, en general, *de pasada*– con algunos de los problemas más preocupantes de la sociedad actual, globalmente hipnotizada por el consumismo y su frenética promoción mediática. Entre estos problemas, sobresale la destrucción ecológica –ya tratada por el antipoeta en un conjunto abierto de *ecopoemas*–, el terrorismo nuclear, la destrucción corporal –el Sida, las drogas, el uso desmesurado de los implantes de silicona en el busto y otras zonas del cuerpo–, habría que ver estos cuerpos en el futuro, la degradación moral de una sociedad que, en su enloquecida explotación del planeta y del prójimo, no advierte los abismos que se abren alrededor de su aparente seguridad, esto es, no percibe que está cavando aceleradamente su propia tumba individual y colectiva.

Sin embargo, la disposición básica del antipoeta en estos discursos es *festiva*. Su agudeza y arte de ingenio quieren provocar la risa del auditorio, incluso cuando trata de los temas más serios –innecesario recordar aquí que “la verdadera seriedad es cómica”– en una atmósfera distendida, en que un público rápidamente convertido en cómplice tiende a esperar, sobre todo, una agradable gratificación, como si compartiera con el antipoeta la idea o sensación de que las dificultades para solucionar los grandes problemas serían irremontables o requerirían una inalcanzable unión de fuerzas y voluntades en el estado actual de nuestras sociedades mundialmente anestesiadas.

La puesta en escena de estos discursos –una serie en principio abierta– está, por ejemplo, alejada del clima eruptivo de las intervenciones a viva voz en los carnavales de la Edad Media, vividos como una oportunidad única –aunque se repitieran cada año, había que esperar– en que se descargaban las tensiones acumuladas al través de la participación colectiva y de la expresión, colectivamente apoyada, de algunas verdades respecto de las clases privilegiadas, el orden institucional, las autoridades que, en esta oportunidad, debían limitarse a escuchar.

En este sentido, la sintonía completa que alcanzan, por lo general, los discursos de sobremesa con el público al que se dirigen les hace correr el peligro, en algunos de ellos o en fragmentos de ellos, de que las advertencias críticas del antipoeta sobre la sociedad establecida o algunos de sus problemas más urgentes *se pierdan de vista* en su dimensión catastrófica, envueltos en el velo del idilio o la complacencia comunicacional.

No obstante, incluso en estos momentos –por influjo del contexto, aunque no siempre– hace sentir sus efectos no sólo la *ironía* –que puede estar banalizada por su canalización mediática, pero sin suprimir su distancia frente al tema o experiencia–, sino también la *risa* que, incluso en estos fragmentos, descarga la energía suficiente como para abrir una perspectiva más allá de la recuperación o

el consuelo, en una actitud de *aceptación resistente* de las condiciones de la vida en nuestros días de desesperanza y desencanto.

Decisivo para medir el alcance antipoético de estos discursos –de sobremesa, es decir, convencionalmente de un momento de distensión– es que, en las coyunturas o encrucijadas álgidas en que podrían desembocar en la visión de la catástrofe, el antiorador se detiene o se desvía, pasa de largo, se retrotrae vivencialmente ante las dimensiones colosales, pero no visibles, que se presienten de la catástrofe en marcha. En este sentido, la disposición del antipoeta se mueve indecisa entre un “nihilismo complaciente” –como lo caracterizaba un periodista en los años sesenta– y la (des)esperanza en cierto (des)encanto que todavía retiene, es decir, parece que puede seguir ofreciendo la vida.

* * *

La falta de crédito –o de la autoridad o prestigio anterior– de los *grandes relatos*, la desacralización del poeta y de la poesía, la introducción de formas de discurso no elevados, entre ellos, la del discurso coloquial, la perspectiva tónica que resguarda y relativiza, el humor, la risa, la narratividad como recurso significativo, el juego, el *collage*, el montaje, la parodia, el *pastiche*, el anacronismo, el *objet trouvé*, la representación de una sociedad en que hace tiempo “el cielo se está cayendo a pedazos” (cayéndose incluso literalmente, observa Binns, refiriéndose al agujero de ozono en expansión), el llamado “populismo estético”, el injerto de tradiciones locales, vernáculos, regionales en la antipoesía, el llamado “eclecticismo” –al que responde la operación de (re)comienzo, de una ruptura que también regresa y rescata materiales, incluidos materiales de desecho, para el nuevo comienzo–, la necesidad, el impulso a exagerar la nota para lograr una comunicación efectiva, la mediatización de la escritura antipoética, la exhibición del sujeto antipoético fragmentarizado, esquizofrénico, que discontinuamente se enmascara para sobrevivir, la percepción del futuro como una sobrevivencia en el mejor de los casos, la risa como un mecanismo que hace soportable el presente y la percepción del estrechamiento de cualquier salida para la situación en que estamos, son algunas de las características de la antipoesía y su desarrollo zigzagueante que han sido destacadas suficientemente por la crítica. Ellas –y algunas otras características, como la tendencia de la antipoesía a la *espectacularización*– están en la base de la operación de este nuevo (re)comienzo que ha significado la antipoesía en el ámbito de la poesía de lengua española en tanto paradigma y ensanchamiento de la poesía y su horizonte de expectativas en la actual sociedad globalmente en crisis.

Desde luego, bastante menos se ha trabajado en la tendencia recurrente del antipoeta –aunque no continua, como se decía que era el hilo rojo en los cables de la marina británica– a la escenificación del acto comunicativo mismo, esto es, a acentuar la función apelativa de su discurso que trae a presencia imaginariamente –en conjunción, claro, con la capacidad significativa y expresiva del lenguaje– tanto la figura del antipoeta como la del público al que se dirige. Esta intención –en palabras del propio Parra– de poner en boca del sujeto antipoético “parlamentos dramáticos” capaces en mayor o menor medida de convocar el espacio de una escena es manifiesta ya desde los comienzos de la escritura antipoética, por ejemplo, en “El peregrino” o el “Soliloquio del Individuo” de *Poemas y antipoemas*, en “Conversación galante” y en el breve y espectacular “Pido que se levante la sesión” de *Versos de salón*, etc., hasta acceder a la notable escenificación de los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, para reaparecer notoriamente en la instalación imaginaria de los “Discursos de sobremesa” en el escenario que les corresponde y que condiciona la actitud y el tono del orador poético, incluido el grado de intensidad y el alcance de sus transgresiones.

Desde el punto de vista del lector –y del crítico que parece su sombra– creo que no es descaminado suponer que esta tendencia a la *espectacularización* del discurso corresponde a la intención del antipoeta de acceder con más eficacia y poder de penetración al contacto con un público disperso y anestesiado, lleno de desconfianza y agresividad, para removerlo, conmocionarlo con su mensaje, pero también *delata* el deseo más oculto del antipoeta, expuesto e incomunicado, de acceder al otro, de reintegrarse en el NOSOTROS (como decía el pintor Matta: en el *nos-otros*), un anhelo al que jamás se expone con esa misma decisión e intensidad en su relación amorosa con la mujer: “esa piltrafa divina” que lo vuelve loco y a la que necesita, ya que tiene la convicción de que “hay un cielo en el infierno”, una necesidad de amor, una carencia en la vida del antipoeta que se prolonga hasta las postrimerías en que, como hemos leído, “todavía vuelve a palpitar / el corazón del hombre imaginario” melancólicamente por lo que quiso (re)tener y no pudo.

La misma melancolía –o mejor dicho, la resignación melancólica respecto del pasado o del futuro– ha llegado a ser discontinuamente el estado de ánimo del antipoeta también ante la pérdida progresiva de esperanzas en el cumplimiento de la promesa moderna de una futura sociedad conciliada socialmente y en relación armónica con la naturaleza, a la que nunca se arribaba –tanto en los países de economía de mercado como, lo que era peor, en los países del socialismo real que, por el contrario, se encontraban en un acelerado proceso de desintegración que culminó en la espectacularizada caída del Muro de Berlín,

Lejanos estaban los años en que – en los comienzos de la sociedad moderna, apoyada en la Revolución Francesa, en la Ilustración y la Revolución Industrial, según se lee en los manuales de historia– se esperaba del conocimiento científico y su aplicación práctica un mejoramiento progresivo de las condiciones de vida para todos (la idolatría del mito moderno del progreso, el subdesarrollo que nunca llega al desarrollo), inicios de época en que Schiller podía ver el curso de la historia como el *espectáculo sublime* de los hombres intentando realizar plenamente el ideal de humanidad una y otra vez, con esfuerzo y heroísmo, a pesar “de la fuga incontenible de la felicidad, de la seguridad engañosa, de la injusticia triunfante y de la inocencia derrotada, cuadros que la historia nos ofrece en abundancia y el arte trágico nos pone a la vista”²⁵¹.

Menos lejanos en el tiempo, pero ya separados vivencialmente de nuestro presente como si pertenecieran a otro momento histórico, se encuentran los famosos años sesenta, caracterizados, como se sabe, por poderosos movimientos contraculturales y por una serie de triunfos revolucionarios o independentistas, en algunos países del llamado Tercer Mundo, entre ellos, Cuba, que tuvo mucha importancia para la cultura contestataria de esa década.

Son también, como sabemos, los años en que la poesía de Parra se halla en pleno desarrollo –desde *Versos de Salón* hasta *Artefactos y Emergency poems*, antología bilingüe que contiene numerosos inéditos, sin olvidar los efectos que sigue proyectando *Poemas y antipoemas*– y encuentra un rápido reconocimiento en una atmósfera cultural agitada no sólo por las nuevas tendencias artísticas, como el *pop art* o *Fluxus* o los textos de la *Beat-generation*, sino también por las revueltas estudiantiles (Berkeley, Frankfurt, París, México, Santiago, etc.) contra el *establishment* y por pensadores que, como Marcuse, ven en las obras y actividades artísticas la representación de mundos alternativos o de posiciones críticas a las sociedades unidimensionales y tolerantemente represivas, a la vez que creen en sus efectos indirectos –como imágenes de otra vida posible y deseable– para el conocimiento o cambio de esas sociedades.

Vista desde la perspectiva de hoy, la antipoesía que se había iniciado –es necesario aquí recordarlo– en los momentos en que se estaban desmoronando los *grandes relatos* que, no obstante, se seguían construyendo, aunque se iban deshaciendo a medida que se construían y ya pocos creían en ellos, había atravesado en su desarrollo también esta última frontera –la que separaba los años de la contracultura y una serie de fracasos revolucionarios ortodoxos y no orto-

²⁵¹ Friedrich Schiller: “Über das Erhabene” en *Schillers, Sämmtliche Werke*, Stuttgart und Tübingen 1810, Band 10, p. 393.

doxos -, pero insistía algo retórica, (in)útilmente en seguir sosteniéndose en la negación de las condiciones de vida existentes y en el deseo melancólico de un cambio (im)posible que, paulatinamente, se iba haciendo más difícil de visualizar, dadas las “condiciones objetivas”, desfavorables para cualquier cambio, relativamente radical incluso.

En este sentido, no puede responsabilizarse sólo a una decisión del antipoeta que la antipoesía, en su desarrollo, haya tendencialmente perdido de vista su conexión con las posibilidades de una recepción anticonformista –que incluso veía en ella una de sus legitimaciones culturales y éticas para su actitud disidente–, mientras sigue encontrando un lugar de triunfo o reconocimiento cada vez mayor en una escena pública en que los medios deciden quienes son los invitados.

No es necesariamente el precio que se paga por el reconocimiento institucional. En cierta medida, es una decisión política o estratégica ante el cambio estructural de público que supone la mediatización extrema de la escena pública y la masificación de la recepción en ella y, en general, fuera de ella. Las nuevas condiciones de comunicación y recepción en la escena pública y crecientemente en la esfera privada –a la que también se ha invadido con relativa rapidez– debilitan inevitablemente el potencial contenido subversivo de las obras literarias, teniendo el autor, si así lo desea, que diseñar estrategias para –en medio de la complacencia, del idilio que se espera– introducir de contrabando o muy bien camuflados sus mensajes disidentes o anticonformistas, corriendo el peligro de que se diluyan o se neutralicen.

Sin embargo, creo que el público disidente no ha desaparecido del todo, sino que –es nuestra (des)esperanza– se encuentra disperso, infiltrado y mimetizado en la masa atrapada en la red mediática, tan disperso y aislado en ella –acaso desactivado por ésta– como los contenidos explosivos que sigue portando la antipoesía. De momento, claro, es un receptor aparentemente neutralizado, un nuevo tipo de solitario en la muchedumbre, como siguen siendo, por fortuna, todavía algunos escritores.

Pero –“mezclando todos los limbos sus colas”– la ironía, el sarcasmo, la risa –la carcajada del esclavo como sugiere audaz, responsablemente Javier Pinedo–, sobre todo la risa, envuelve y penetra este desolador panorama del planeta como una gigantesca sala de espera para el viaje a la nada, sin retorno aparente. Ya no es, como hasta hace poco, la amenaza nuclear de las grandes potencias en pugna (aunque ahora no se excluye el terrorismo nuclear), es la implacable destrucción ecológica, la degradación corporal (Sida, consumismo de drogas, efecto de los implantes, polución), la degradación moral lo que amenaza la sobrevivencia de la humanidad. Es la rueda del progreso que avanza incontenible –aclamado por

los comercios y las multitudes – la que comienza a girar en sentido contrario, como las ruedas de un automóvil o –para ser más simpáticos y para citar al anti poeta– como las ruedas de una diligencia en un antiguo *western*, acercando cada vez más el horizonte de la catástrofe en ciernes. Como dice uno de los penúltimos artefactos del antipoeta: “el porvenir es una bomba de tiempo”.

La risa es el velo que, en la antipoesía, cubre cuanto puede este panorama, es el mecanismo de evasión permanente producido por la industria mediática del *entertainment*, pero también y *sobre todo* la renovada fuerza de liberación que transmite la antipoesía como recurso para sobrevivir, para enfrentar lo insostenible y afirmar el deseo y los derechos de la vida. Porque, como decía el (im)prudente de Rabelais al comienzo de *Gargantúa y Pantagruel*:

Ante el duelo que nos mira y consume
Es preferible de risas y no lágrimas escribir
Pues lo propio del hombre es reír.

De paso, el impulso y los efectos de la escritura antipoética parecen ir más allá de la oposición –relativa, como ya sabemos– entre poemas y antipoemas, mutuamente contaminados. Algunos momentos de su desarrollo –visto como un conjunto abierto, como una *serie discontinua de resultados*– se sostienen en el límite entre el arte y el no arte, fragilizan (corroen, socavan) la distinción tradicional entre poesía y no poesía, acaso contribuyan a anunciar otra vez, epocalmente, el fin del arte.