

APROXIMACIÓN SENTIMENTAL A LA ANTIPOESÍA

MARÍA NIEVES ALONSO*

KUNTA, ACIDIA, TOSKA, demonios del mediodía, metagu, fastidio, unrest, torpeza, desazón, unheimlich, spleen, kalakirima... desasosiego, ¿par où commencer?:

Primer ensayo: El carácter desmitificador de la antipoesía ha sido uno de los aspectos más destacados, quizá el más valorado, en los estudios sobre la creación del antipoeta...

Segundo ensayo: En su libro *Nicanor Parra en serio & en broma* (Santiago, Universidad de Chile, 1997), César Cuadra concluye que “en la antipoesía la contradicción no se deja reducir a uno de los términos, la tensión no desaparece nunca. Llegado a este punto quizás se comprende mejor su doble condición de discursividad autónoma (en tanto lengua poético-literaria) y discursividad heterónima (en tanto que escritura del habla)”...

Tercer ensayo: Antonio Tabucchi ha iniciado una (su) historia del desasosiego. Ha nombrado a Conrad, Baudelaire, Pessoa, Remarque, Orwell, Céline, Auden, Passolini, Levi, Gadda... No hay ningún hispanoamericano en la lista...

Cuarto ensayo: ¿Cuál es el *punctum* más perturbador de la antipoesía? ¿Es Parra un escritor festivo o un escritor trágico?...

*Dra. en Filología Romance, ensayista y crítica literaria. Profesora del Departamento de Español y directora de Extensión de la Universidad de Concepción.

Quinto, sexto, séptimo ensayo...: Esta presentación debiera llamarse frases, ideas sueltas, telegramas, cartas de una crítica a la que se le pegó la lengua al paladar. La sensación de que Rodríguez, Montes, Schopf, Malverde, Lihn, Carrasco, Binns, Cuadra, Morales, Ortega, Gottlieb... lo han dicho todo, la incapacidad y el deseo me piden huir de todo intento de hacer crítica literaria. No glosar y entregarme al placer inmaduro y sentimental de buscar afinidades, contactos, correspondencias, consonancias que permitan deslumbrarse en la repetición y escribir aquí¹ lo que otros mucho más –infinitamente más– sabios han dicho antes de otro, de otra obra que aparece, desaparece y reaparece en la obra del antipoeta, animándose², mezclándose, fundiéndose en un romance literario sin pérdida. Los libros de otros, las críticas de otros (hay mucho de melancolía y otro tanto de terror en ello, es cierto)³.

La tentación es dejar que George Steiner, que unas semanas antes del Premio Reina Sofía otorgado a Nicanor Parra obtuviese el Príncipe de Asturias, hable de Nicanor con la levedad y espesura que escribe en 1964 de Shakespeare (“bueno, el antipoeta por excelencia se llama William Shakespeare”: Parra, 2001). ¡No querer la glosa! y ¡Oh condena, glosar al crítico! Robar, plagiar, ¡Parrafrapear, si es posible! Sólo cambiar algunos nombres, algunos datos menores, algunas señas y, por ejemplo, escribir:

1. La maestría de Parra forma parte de la médula de nuestra lengua. Las formas vitales que ha creado dan voz a nuestras necesidades interiores. Ha visto las cosas por nosotros con tanta exactitud y con tanta variedad; ha templado el laúd de la conciencia con tanta experiencia humana; ha asentado sus vivencias y sentimientos con tanta autoridad –y hecho de sus palabras no sólo un espejo de la verdad, sino también de la forma vital e inagotable de ésta– que nos tropezamos con su voz en todos los recovecos de nuestra sensibilidad. Hasta nuestras risas y lamentos nos pertenecen sólo parcialmente; pues las encontramos con su sello ahí donde las dejó⁴: “Chile

¹Elegir la glosa y no la retórica suicida del silencio de la que tan bellamente escriben el mismo Steiner en *Lenguaje y silencio* (Barcelona, Editorial Gedisa, 1994), E. M. Cioran en *El ocaso del pensamiento* (Barcelona, Tusquets Editores, 1995) o Max Colodro en *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable* (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000).

²Animándose: gerundio de animarse; en alguno de sus múltiples sentidos: divertirse, hacer permanecer, durar.

³También podría copiar una tras otras las declaraciones del propio Parra. La tentación no puede ser mayor, pues, como ha demostrado Lihn, “todo lo que dice Nicanor en su acción verbal permanente se relaciona con lo que escribe y/o hace: ‘Hacemos poesía hasta cuando vamos a la sala de baño’. Parra habla poco de sus versos, pero éstos son reelaboraciones o preelaboraciones sintácticas del diálogo vertiginoso que propone a sus interlocutores...” (“A la aparición de unas *Hojas de Parra*” (1985), *El circo en llamas*, Santiago, Lom Ediciones, 1997, p. 174).

⁴Dicho de otra manera, Parra, por ejemplo, denuncia el ademán chileno de enmascarar y el arribismo de aquellos que niegan la pluralidad inscrita en sus rostros, como lo evidencia Sonia Montecino en *Madres y guachos. Alegorías del mestizaje chileno* (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1991).

fue primero un país de gramáticos / un país de historiadores / un país de poetas / ahora es un país de... puntos suspensivos (...) Creemos ser país / y la verdad es que somos apenas paisaje”.

2. Shakespeare, perdón, Parra, fue maravillosamente afortunado⁵ en su época. En América, en Chile, el período que media entre 1930 y 1970 representó una constelación especial de energías emocionales e intelectuales: Jodorowsky, Lihn, Millas, Lafourcade...; el Instituto Pedagógico, el Frente Popular, la Revolución Cubana, el 68, la nostalgia del gran relato cristiano, los socialismos en libertad, el descubrimiento de los *contextos*: “A - llen - de! / A - llen - de! / A - llen - de!” / “Bueno después pasó lo que pasó / será mejor que cambiemos de tema” (“Cristo de Elqui deplora la muerte de Pablo Neruda”, *Poesía política*, Santiago, Bruguera, 1983, p. 197).

Parra

3. ~~Shakespeare~~ Parra también fue afortunado en lo que respecta a (teatro) poesía y público: “Para retener al lector, la poesía chilena tenía que recuperar el sentido común en un momento en que estaba totalmente enclaustrada... Para qué vamos a mencionar a los poetas barrocos chilenos, porque les había dado ese nombre la crítica. Se trataba entonces de desbarroquizar la poesía” (Parra, 2001): “Durante medio siglo / la poesía fue / el paraíso del tonto solemne. / Hasta que vine yo / y me instalé con mi montaña rusa. / Suban, si les parece. / Claro que yo no respondo si bajan” (“La montaña rusa”, *Obra gruesa*, Santiago, Editorial Universitaria, p. 71). Las puertas están abiertas para todo el público. Lo que pasa es que escribo lo que la gente dice, es un fenómeno de reconocimiento, explica Parra a Enrique Lihn tras un apoteósico recital en el Goethe, donde, según el poeta amigo, Nicanor hizo furor, el mismo furor que ahora vemos en cada recital⁶.

4. En el castellano de Parra, el vocabulario del huaso, del político, de la calle, de la vega, de la publicidad, del periodismo o de la religión tienen peso y precisión específicos. Cada uno incorpora una realidad vista y sentida de cerca. Esta vívida inmediatez y la capacidad del individuo de mantener con-

⁵Ojo con la fortuna, esa divinidad mitológica que presidía (o predecía) los sucesos de la vida distribuyendo ciegamente los bienes y los males. “Los tiempos están desquiciados: ah condenada desgracia, ¡haber nacido yo para enderezarlos!” (*Hamlet, Macbeth*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 29).

⁶No debemos olvidar que Parra ha definido permanentemente la antipoesía como parlamento(s) dramático(s): “Cuándo van a entender / Estos son parlamentos / Dramáticos / Estos no son / Pronunciamientos políticos” (*Artefactos*, 1973), y que ya en 1963 Enrique Lihn dijo el éxito de Parra se debe en gran medida a “su ingeniosa y lúcida aptitud para sintonizar con los tiempos que corren y dar forma, por cierto a su modo (y en esto actúa sobre ellos), a esa particular necesidad de expresión que brota en el aire de los mismos” (“Antipoesía o poesía integral”, *El circo en llamas*, ob. cit., p. 41).



Parra y Lihn.



J. Millas.

tacto natural con el todo de la condición social son cruciales para el proyecto parriano:

La señora Totó tampoco es la patrona ideal. A la Elena la enfermó de los nervios. Una está haciendo una cosa y la manda a otra. A Raúl lo tenía encerrando y lo mandó a lavar unas cortinas. El maestro gásfiter estaba poniéndole un lavaplatos y lo mandó a hacer una cama. Por eso la gente no quiere trabajar con ella. Y tampoco le gusta pagar (*"La patrona ideal"*, *Hojas de Parra*, Santiago, Editorial Ganymedes, 1985, p. 121).

5. Más que cualquier otro intelecto chileno del que tengamos noticia, Parra hace uso del idioma en una situación de posibilidad total. La gran mayoría de los hombres y mujeres hacen uso del idioma de forma esencialmente irreflexiva y utilitaria; toman las palabras y le dan un significado fijo y único. Abordan el léxico como si sus posibilidades pudieran agotarse en un diccionario de bolsillo de uso manual y primario. En el antipoeta, por el contrario, esta clarividencia, esta respuesta magistral a la suma de todos los

valores y significados potenciales, alcanza una intensidad que sobrepasa la norma. Cuando hace uso de una palabra o de un conjunto de éstas, dispensa no sólo una gobernada actividad que desvirtúa las acepciones y variantes elaboradas en los diccionarios: parece también atender sigilosamente, acechar, merodear el núcleo de cada término, ausculta la totalidad de sus be-moles y sostenidos, tronidos y frufrúes, connotaciones y ecos. Pienso, por ejemplo, en “Padre nuestro” y “Agnus Dei” (“Cordero de Dios que lavas los pecados del mundo / Dame tu lana para hacerme un sweater”), en el juego de cambiar la palabra “vida” por “viuda” (“Después de esta viuda no hay otra”), o en los juegos del antipoeta con su apellido: Parra eso se hizo la poesía, Parra sacarle el jugo al idioma, Parra reír y Parra llorar... “A otro Parra con ese hueso”.

6. Combínese todo (ingenio, sutileza, fantasía, profundidad, imaginación, susceptibilidad moral y física para lo placentero), déjese que el objeto de la mixtura sea un hombre universal y obtendremos –¡profecía arrogante!: (Este es un homenaje y yo quiero decirlo)– a Nicanor Parra, aunque también se haya dicho, como se afirmó de Shakespeare, que tiene, con sus excelencias, defectos suficientes para oscurecer y dejar atrás cualquier mérito: “es la cabeza visible entre la falange de guitarreros que ha invadido un sector de la poesía chilena. Poesía epidérmica, efímera, como todo lo que no se nutre en la realidad profunda del hombre” (Carlos Poblete, 1941)⁷.

Escribir por boca de otro. Esto es lo que quisiera seguir haciendo. Pero no puedo, el deseo es libre, huye de su sombra, yo no puedo. El deber me obliga a escribir una aproximación sentimental de otro tipo a la poesía de Parra. ¿Ser o no ser?, ¿eliminación total del crítico?, ¿soportar o alzarse en armas? “Entonces, entonces no se extrañen / Si me ven simultáneamente / en dos ciudades distintas (...) / En ambos casos soy exactamente el mismo / aunque no lo parezca soy el mismo”. Ser o parecer / Ser o no ser: la vergüenza y el aburrimiento, sus respectivas tribus de sentimientos⁸, están en el ori-

⁷Los textos glosados de George Steiner pertenecen al capítulo “Shakespeare: cuarto centenario” de *Lenguaje y silencio* (Barcelona, Gedisa Editorial, 1994, pp. 193-209).

⁸José Antonio Marina y Marisa López Penas en su *Diccionario de los sentimientos* (Barcelona, Editorial Anagrama, 2000) desarrollan la hipótesis de que los sentimientos forman tribus, asociaciones, grupos, confederaciones. Así, por ejemplo, en la tribu de la vergüenza están asociados o confederados sentimientos como confusión, turbación, miedo, pundonor, pudor, honor, sonrojo, apuro, corte, bochorno, embarazo, empalago, cobardía, desprecio, modestia, respeto, ridículo, indignidad, infamia, humillación, pusilanimidad, asco, pena. La tribu del aburrimiento, por su parte, incluye acidia, ansiedad, desesperación, abulia, desgano, tristeza, cansancio, saudade, morriña, tedio, splin, hastío, fastidio, melancolía, desaliento, desánimo, decaimiento, depresión, aprensión, anorexia, aflicción, agobio, amargura, anhelo, lata, plomo, cabreo, hartura, impaciencia, desasosiego, pesar, pesadumbre y pena. Pena por la pérdida del bien, moral mal de vivir. Vergüenza, pena por el acto fallido. Incompetencia respecto a la vida. Extranjero, extraviamiento. Umheimlich: imposibilidad de traducir.



gen mismo de la antipoesía y constituyen las líneas de un mapa en cuyos puntos cardinales están el desasosiego, la vergüenza, la necesidad y el deseo:

*EL SECRETO ESTÁ EN HAMLET Y EN LOS SUBURBIOS DE CHILLÁN
O LOS ACTORES NO SABEN GUARDAR SECRETOS. LO CUENTAN TODO*

a) Escenas de la tragedia

ACTO PRIMERO, ESCENA II⁹

—HAMLET: ¡Ah, si esta carne, demasiado, demasiado sólida, se fundiese, se derritiera y se disolviera en un rocío! ¡Oh si el eterno no hubiera fijado su ley contra el suicidio! ¡Oh Dios, oh Dios! ¡Qué fatigosas, rancias e inútiles me parecen todas las costumbres de este mundo! ¡Qué asco me da! ¡Ah, qué asco, qué asco! Es un jardín sin escardar, que crece para no dar semilla: sólo lo poseen cosas podridas y de naturaleza torpe. ¡Que se hubiera de llegar a esto! ¡Sólo hace dos meses muerto! No, ni siquiera, ni dos! Un rey tan excelente, que era, al lado de éste, como Hiperión junto a un sátiro! ¡Tan cariñoso con mi madre, que no consentía ni que los vientos del cielo tocasen su cara con demasiada rudeza! (Shakespeare, ob. cit., p. 14).

(Dícese que el cadáver ha dejado / un vacío difícil de llenar / y se componen versos en su honor. / ¡Falso porque la viuda no respeta / ni el ataúd ni el lecho del difunto. Parra, "Discurso fúnebre", *Obra gruesa*, ed. cit., p. 111).

Sentimientos: el hastío, el asco, la vergüenza.

ACTO PRIMERO, ESCENA IV

—HAMLET: Estas orgías de cabeza pesada nos desacreditan a Este y Oeste, como burla de otras naciones: nos llaman borrachos y manchan nuestro sobre-nombre con palabras cerdosas; y de veras, esto le quita el nervio y el tuétano a nuestra reputación (ed. cit., p. 22).

(Y todavía tienen cara de cantar / la canción nacional ... ¡Retirémonos majestad! / hasta las putas saben retirarse a tiempo! Parra, *Poesía política*, ed. cit., p. 139).

⁹William Shakespeare, *Hamlet Macbeth*, Barcelona, Editorial Planeta-de Agostini, 1995. Introducción, traducción y notas de José María Valverde.

Sentimientos: la vergüenza pública.

ACTO QUINTO, ESCENA I

Déjame ser, ay, pobre Yorik; yo le conocí, Horacio. Era un tipo de ingenio infinito, de fantasía estupenda; me llevó a espaldas mil veces, y ahora ¡cómo me repugna al pensarlo! El estómago se me revuelve. Aquí colgaban los labios que besé no sé cuántas veces. ¿Dónde están ahora tus burlas y tus cabriolas, y tus canciones, y tus chispazos de alegría, que solían hacer a toda la mesa lanzar una risotada? (ed. cit., p. 101).

(Sólo una cosa es clara: que la carne se llena de gusanos. Parra, *Obra gruesa*, ed. cit., p. 88).

Sentimientos: el asco y el terror. Esta es la vergüenza y el desasosiego, el asco y el terror que recorren la tragedia de Hamlet.

b) *Escenas de infancia y de formación: La educación sentimental*

El se llamaba Nicanor y era profesor de escuela... Recuerdo yo algunas escenas (...) A mí no me gustaba, por ejemplo, verlo a él tomarse unos tragos y, cuando estaba a medio filo, agarrar la guitarra y ponerse a cantar sus canciones. Me parecía simplemente inaceptable, que él se exponía y que se arruinaba así públicamente. Entonces yo algunas veces sabotaba esas reuniones, me iba por detrás de la silla en que él estaba sentado y aflojaba las cuerdas, por lo menos para romper el sistema. Claro, esto lo hacía solamente con el fin de salvarlo a él (Leonidas Morales, *Conversaciones con Nicanor Parra*, Santiago, Editorial Universitaria, 1991, pp. 29 y 32).

La vergüenza y el consecuente sabotaje o sedición están inscritas en esta escena (y otras) en la que el niño empieza “a tener ya una conciencia ética y un sentido también de la responsabilidad, de la unidad de la familia”. Es el tiempo, además, de la discriminación en el liceo por parte de sus compañeros, esos “pequeños burgueses” que vivían en el centro de Chillán: “me sentía humillado y me volvía amargado a mi barrio. Pero rápidamente se me olvidaba, porque en mi barrio tenía mi mundo propio” (Morales, ob. cit., p. 58).

—Algunas veces —recuerda el poeta— nos hacían dormir la siesta. En general yo no dormía. ¿A qué me dedicaba? Me dedicaba, por ejemplo, a mirar, a examinar los chorros de luz que entraban por una ventana. Cerraban perfectamente todo, pero siempre se cuela un rayo de luz, o un haz luminoso que se llama en términos científicos. Me entretenía en mirar las partículas de polvo. En esa especie de pantalla de televisión me ponía a fantasear (Morales, ob. cit., p. 48). En ese tiempo, el niño combate la vergüenza con un acto sedicioso, con un distanciamiento familiar, con el largo tedio de las siestas

infantiles (¡yo lo he sentido!), con la imaginación y con el juego¹⁰. Más tarde, el aburrimiento –también la vergüenza– se presentan con otras vestiduras: los ensayos que leía o escribía Jorge Millas y la poesía de la época: “no leía los ensayos que Millas se devoraba de pe a pa, porque me aburrían”. Millas, aunque era “una especie de central hidroeléctrica en materias culturales” era un “extranjero” (un aburrido): Nos reíamos de él con amor, con gran amor, lo considerábamos un tipo extraviado, perdido y sin regreso posible, que no estaba en el misterio de las cosas, no leíamos ni siquiera los ensayos que publicaba él en la revista. Con la primera frase bastaba: ‘¡La vida, potro indomable!’ (¡qué lata!).

El antipoeta recuerda, por otra parte, su aburrimiento con la lectura de la poesía de su época: “Tuve que retroceder para ver en qué momento empezó a practicarse la poesía en esos términos, y me parecía que todo venía del Renacimiento (...) Pero no: el Renacimiento no era más que el replanteamiento de ciertos valores culturales helénicos, de manera que la cosa viene mal desde allá, desde la propia Grecia, por lo menos la Grecia académica. Donde yo encontré vitalidad y razón de ser fue en la Edad Media, o sea, en el pueblo” (Morales, ob. cit., p. 103). (Y porque cada escritor crea, según Borges, a sus precursores, Nicanor Parra crea a su padre como precursor de la antipoesía: “las líneas principales de la antipoesía están dadas en el carácter de él: él vivía la antipoesía a diario”).

Lo que le pasaba era más o menos, o simplemente, que el pensamiento del momento, el pensamiento del año 1938, parece oler a “pescado podrido”:

Este era un anciano difícil / Una vez fue sorprendido lavando una radio
/ Con jabón y escobilla / Clavaba tomates en las mesas / Ideó la mantequillera
de terciopelo / Se levantaba temprano y decía / Estoy aburrido. Qué puedo
hacer (Morales, ob. cit., p. 105).

El aburrimiento y la vergüenza parecen, pues, estar en el origen de la antipoesía. No intento revelar ningún secret(it)o, no estoy proponiendo reducir dicha génesis a la estructura del eterno papá-mamá, ni menos introduciendo papás literarios o buscando las revelaciones primeras de un arte que hace bodas entre la revolución y la reacción, entre el acto de ocultar y el acto de mirar, pero me parece que en los relatos infantiles aquí evocados hay indicios de una expresión de sentimientos que se resolverá en la producción de textos dominados por el desasosiego, la vergüenza y el aburrimiento. Nicanor Parra no es vasallo de su nacimiento, su voluntad es suya. Estimo,

¹⁰Sobre el aburrimiento, leer el capítulo IV, “La degradación de la vida cotidiana”, en Humberto Giannini, *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago, Editorial Universitaria, 1987.

no obstante, que en el origen de la antipoesía se inscriben escenas privadas¹¹ y lecturas que exponen sentimientos muy precisos.

*EL ARTE DE DISIMULAR Y EL ARTE DE MOSTRAR: HAMLET
DE DINAMARCA Y CLARA SANDOVAL*

ACTO PRIMERO, ESCENA V

Horacio, hay más cosas en el cielo y en la tierra que cuantas se sueñan en nuestra filosofía. Pero venid: aquí como antes, así os ayude la misericordia divina, por más que me porte de un modo raro o extraño –pues quizá en adelante me parecerá oportuno adoptar un humor caprichoso–, en tales momentos, al verme, nunca habéis de cruzar así los brazos... (*Hamlet*, ed. cit., pp. 28-29).

Este es el anuncio de Hamlet, una vez decidido y organizado el plan para que las acciones torpes salgan a la superficie aunque la tierra entera las recubra ante los ojos de los hombres. Nicanor Parra, siglos más tarde, recuerda que “en la esquina de Manuel Rodríguez había una carnicería de chinos, y mi madre me mandaba a comprar un veinte, un diez o un cinco de carne. Ella era una mujer muy ingeniosa y no tenía plata. Algunas veces tal vez mi padre ni venía, se enredaba por ahí, desaparecía, y entonces ella tenía que ingeniárselas de alguna manera. Uno de los recursos era el siguiente. Me mandaba con un peso. En ese tiempo se llamaban ‘pesos fuertes’. Compraba cuarenta centavos de carne, por ejemplo, y cuando volvía me decía: ‘El vuelto’. ‘Aquí está el vuelto’. ‘Dónde está el resto del vuelto’. ‘Cómo que el resto del vuelto, si era un peso no más’. ‘Cómo que un peso: eran cinco pesos, un billete de cinco pesos’. Y medio se reía ella, ¿ah?, se reía. ‘Tienes que bajar a buscar el resto del vuelto’. Para mí esto sí que era imposible, una empresa

¹¹ Hay otros muchos recuerdos (el suceso de las cortaplumas, el de los orejones de la abuela robados por el primo Adrián, el de las habas cultivadas por el padre, el de la novia de las hadas o el del niño disfrazado de Pierrot, el de las enfermedades, el de las cesantías, el de las ausencias...) que envían a la estética antipoética y otros “un poco fuertones” o que no se pueden contar. Representan lo que Parra llama experiencias “bloqueadas”: “cosas muy delicadas”, “cuestiones muy graves”:

“Estas son las cosas que se pueden contar. Hay otras experiencias que no me atrevo a contar, que están bloqueadas y que son muy complejas, muy difíciles. No las he superado totalmente y tienen que quedar en el subconsciente de la conversación. Algunas cuestiones muy graves en que participa la justicia, los carabineros, y hay detenciones y hay gritos y hay alaridos. Cosas muy delicadas, en relación con una hermana, con la hija del matrimonio anterior de mi madre. Cuestiones de amores, parece, de la niña y que en ese tiempo eran consideradas como cosas muy graves. Y castigos corporales a la niña. Un buen día apareció ahí la abuela, la madre de mi madre, a quien yo no había visto nunca o había visto cuando tenía unos tres o cuatro años, pero no tenía recuerdos. Apareció este personaje mitológico que era la abuela, vestida a la moda campesina: medias negras, zapatos negros y envuelta desde la cabeza a un manto negro. La anciana iba a buscar a mi hermana Olga, porque mi madre la condenó, la expatrió y no podía seguir en la casa. La abuela se la llevó y se terminaron los problemas momentáneamente” (Morales, *ob. cit.*, pp. 55-56).



Clara Sandoval.

absolutamente imposible, porque yo sabía que era un peso el que llevaba. Pero yo de todas maneras tenía que ir. Bajaba conmigo y me empujaba hasta que llegábamos donde el carnicero. Yo le reclamaba y él me decía que no. Salía y entonces entraba mi madre conmigo. Formaba aquí un escándalo a los chinos, y los chinos se angustiaban, se desesperaban, porque: 'Ah, ustedes, chinos tales por cuales, voy a ir a buscar a la policía'. Los chinos se asustaban y daban los cuatro pesos sesenta, vuelto que no existía. Ahí quedábamos con cuatro pesos para toda una semana. Esa fue una escena que se repitió" (Morales, ob. cit., pp. 42-43).

El arte del disimulo. Estamos escuchando sobre el arte: el de Hamlet, derivado de oscuras traiciones y de muerte, y el de doña Clara, que asusta al niño, pero que, dedicado a la vida, es transformado en estética y revivido en recuerdos que no piensan ser amargos: "No, no piensan ser amargos, no: siempre hay una nota de alegría... Recuerdo también, un caballo embalsamado (...) Neruda compró ese caballo" (Morales, ob. cit., p. 43). He aquí la primera diferencia. Las relaciones no se agotan nunca en las equivalencias, más bien se continúan y logran en las adecuaciones y en las transformaciones. Recuperar, verter, convertir, mudar, travestir, sobrevenir. Percibo y siento que Shakespeare, el padre, Clara Sandoval, las "primas" Olga y las voces de los suburbios de Chillán desempeñan en la obra de Parra lo que Deleuze llama la función de abridores o cerradores de puertas, de guardianes de umbrales, de conectores o desconectores de zonas de la realidad (que es fundamentalmente movimiento y, por lo tanto, ilusión). Las puertas, los umbrales y las zonas son en la mayoría de los casos el padre y la madre, protagonistas principales de los espacios habitados y explorados por el niño curioso y receptivo a todos los puntos y rasgos marcados en sus mapas de afectos y trayectos: la casa, el barrio, el paisaje, el viaje, la ausencia, el regreso. Junto a ellos los otros personajes y las canciones, las coplas, los dichos populares. Más tarde, y sin complicaciones, se sumarán otras voces¹², y Oxford y Shakespeare, que actúan también como conectores o desconectores de la otra poesía. La poesía que constituye el *corpus* que transita y del que se aleja el antipoeta. En este punto es esencial nombrar la muerte –"muerte no seas orgullosa"– y la belleza. La contemplación de la belleza perfecta (Sócrates), la apoteosis del regreso (Homero), la virgen semejante a Diana casta y bella (Darío), el nimbo metálico (Neruda), los personajes heroicos (Whitman), la poesía de acordes wagnerianos, la poesía de vaca sagrada, de tono furioso, de pequeño dios o de alumbrado, quedarán fosilizados en una obra que sólo reverencia aquellas voces que lo conectan a un tiempo con zonas de vida y

¹²Tengo la impresión de que los consejos de Polonio (1995: 19) son esenciales a la hora de establecer un diálogo entre *Hamlet* y la antipoesía. Parra ha hablado de ellos en un diálogo con Manuel Jofré, editado electrónicamente con el título "Poeta Nicanor entrevista a Parra antipoeta": <http://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/poetanicanor.html>. Alertes me parece un personaje al que tampoco habría que olvidar.

de muerte, de tragedia y de comedia. Voces que desordenan el mapa de la poesía del gran pedagogo, de la verdad y de la belleza, ese “ganso atravesado en la historia literaria” (Lihn), y donde la vergüenza, el desasosiego y la ternura ocupan un sitio de gran importancia y expresividad (Perecen los hombres por no saber unir el principio con el fin, afirma Alcmeón de Crotana. Algo por el estilo le ocurre a la profesora que escribe este ensayo).

*EL PRÍNCIPE DE DINAMARCA VIVE EN CHILE Y HABLA CASTELLANO
(A VECES, MAPUDUNGU)*

Unheimlich, ansia, desasosiego. Leas como leas *Hamlet*, el príncipe te desconcierta, dice Harold Bloom, quien también afirma que el protagonista de la tragedia “ciertamente adora y honra la memoria de su padre, y alberga considerables reservas en relación con su madre. La opinión de Freud es que Hamlet inconscientemente desea a su madre e inconscientemente alberga pensamientos asesinos respecto a su padre” (*El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 389). España, por otra parte, tiene poca necesidad de Shakespeare hasta la época moderna: “Las principales figuras del Siglo de Oro español –Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso, Fernando de Rojas, Góngora– aportaron a la literatura española una exuberancia que ya era un tanto shakespereana y romántica. Es imposible limitar la influencia de Shakespeare, pero no es esa influencia la que hace que el canon se centre en él. Sí puede decirse de Cervantes que inventó la ironía literaria, de la ambigüedad que triunfa de nuevo en Kafka” (Bloom, ob. cit., p. 85). Recuerdo, en este punto, la noción de alma domiciliada y alma callejera de Humberto Giannini y la expresión “morada vital” de Américo Castro¹³. Siento que, aun cuando el personaje, la tensión interna positiva y el verso blanco shakespereano¹⁴ tienen una importancia relevante a la hora de comprender la dimensión universal de la antipoesía, su risa sardónica y oscura, su carácter al mismo tiempo trágico y festivo o su lenguaje coloquial y popular, la ternura, los versos quebrados y el diálogo pertenecen también a otra(s) tradición(es). Hay que dejar que flameen todas las banderas, recuperar la ferocidad perdida, escribir sonetos en colaboración a la hora de los postres. ¿Yanacona? Díganme quién no es un yanacona, ha dicho más de una vez el antipoeta, que también repite con gusto y sonrisas versos o dichos del siguiente tono y talante: “Hasta mi guitarra llora / siendo un madero vacío / Cómo no hey de

¹³Ver Humberto Giannini, “Apéndice I: A propósito de Penélope y Odiseo” en *La experiencia moral*, Santiago, Editorial Universitaria, 1992, pp. 127-131.

¹⁴ Parra cree que el verso blanco permite al teatro shakespereano e isabelino superar al otro teatro europeo y encuentra una conexión “medular” de esto con su propia poesía:

“En español llamamos verso blanco al verso endecasílabo sin rima, pero el verso blanco shakespereano es otra cosa: es un verso que se alarga y se acorta. El pentámetro yámbico aparece cada cierto tiempo, nada más que como un marco de referencia que no hay que olvidar. Lo que se

llorar / si me quitan lo que es mío” o “El que va a mear y no se pee, es como el que va a la escuela y no lee”.

Entonces, quiero decir algo, al menos algo, sobre el humor que domina y la ternura que se cuela¹⁵ en la antipoesía. Respecto de lo primero, el humor¹⁶, creo que ya no es posible reducir la antipoesía a una escritura puramente negativa, que expresa la nada, que hace irrisión de la esperanza, que carece absolutamente de mensaje y que parece carecer también de ética (Borgeson). Los críticos han descrito adecuadamente, en este sentido, las formas tristes, negras y sombrías de la risa parriana, pero han ignorado o reducido notablemente los aspectos positivos, la fuerza renovadora y regeneradora de la risa grotesca, descubiertos por el antipoeta en la milenaria tradición de la cultura cómica popular, en las formas de la cosmovisión carnalesca que muestran al pueblo penetrando temporalmente en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y la abundancia.

hace ahí es sobreponer, a la métrica rigurosa, a la métrica formal, la métrica del habla”. Shakespeare y los isabelinos son los primeros en usar esta composición lingüística (...) El gran descubrimiento de los dramaturgos isabelinos, en materia de forma, es éste: hay que quebrar el endecasílabo, como llamamos nosotros al pentámetro yámbico, y combinarlo con otros metros. Incluso hay que salirse de la métrica gramatical, de la métrica académica, y dejar que entre la métrica del habla. Una vez que se combinan las dos métricas, la gramatical con la del habla, entonces el mundo entra en el texto dramático”. En María de la Luz Hurtado. “Parra traduce a Shakespeare” (<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/shakespeare.html>).

¹⁵“Se cuela”. Devuelvo a la escena de las siestas de la infancia y destaco el presente de indicativo en que Parra conjuga el verbo.

¹⁶El humor de *Hamlet* corresponde a ese aspecto de la poesía de Parra destacado por la lectura crítica que resalta la ironía, el sarcasmo, el humor negro, la caricatura potenciadora de lo grotesco, lo negativo, lo repelente, lo risible. Leo, por ejemplo:

Horacio: Señor, vine a ver los funerales de vuestro padre.

Hamlet: Por favor, compañero estudiante, no te burles de mí. Creo que fue para ver la boda de mi madre.

Horacio: Desde luego, señor, ha seguido muy pronto.

Hamlet: El ahorro, Horacio, el ahorro: los pasteles del entierro sirvieron como fiambres para las mesas de la boda.

(Acto Primero, Escena II, ed. cit., p. 15).

O

Rey: Ea, Hamlet, ¿dónde está Polonio?

Hamlet: En una cena.

Rey: ¿En una cena? ¿Dónde?

Hamlet: No donde come él sino donde es comido: cierta asamblea de gusanos políticos están ahora mismo con él. Vuestro gusano es vuestro único Emperador, en la comida: engordamos a todas las demás criaturas para engordarnos, y nos engordamos para los gusanos. Vuestro gordo Rey y vuestro flaco mendigo no son más que servicio variado, dos platos, pero para una misma mesa: ése es el final.

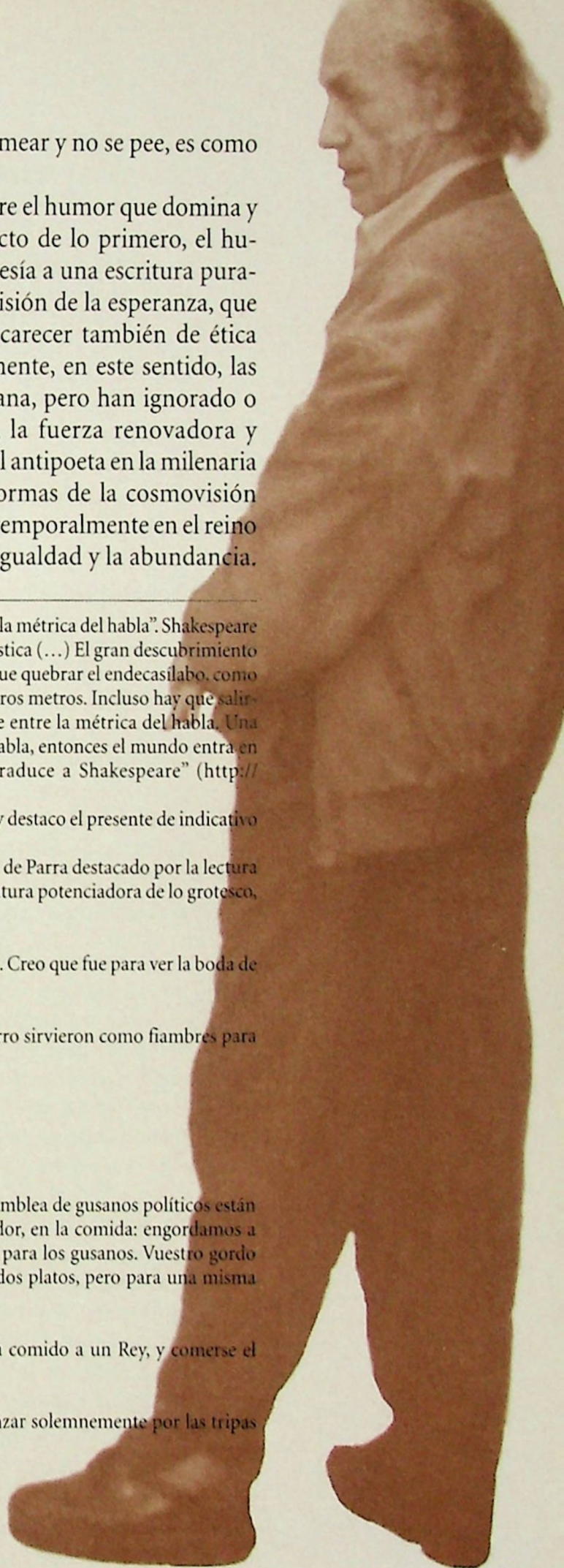
[Rey: Ay, ay.

Hamlet: Un hombre puede pescar con el gusano que se ha comido a un Rey, y comerse el pescado que se alimentó con ese gusano].

Rey: ¿Qué quieres decir con eso?

Hamlet: Nada más que mostraros cómo un Rey puede avanzar solemnemente por las tripas de un mendigo.

(Acto Cuarto, Escena III, ed. cit., pp. 80-81).



El mismo Parra, por lo demás, destaca la índole peculiar de su risa grotesca. Risa degradadora y regeneradora a la vez. Risa creadora de salud. Invención de una posibilidad de vida, como en Aristófanes, Rabelais y Cervantes:

En realidad, más que con humor y con ironía yo trabajo con lo que podría llamarse el gozo de vivir. Lo interesante es que el personaje se divierte como chino (...) El resultado es positivo, de afirmación vital. Es un personaje vital. La risa que se produce, esa especie de risa morbosa, no es una risa deprimente sino saludable (Morales, ob. cit., p. 108).

Sobre la ternura, ese sentimiento que se introduce como el rasgo de luz entre las ventanas perfectamente cerradas de la infancia, Parra tiene, por lo pronto, citas memorables. Leonidas Morales lo ha conducido, con delicado interés, al relato de esas historias en las que suele anudarse el amor, la ternura y el humor. A veces la ternura y el horror. Sólo un par de ejemplos. Uno en relación con el padre:

Hay momentos muy poéticos en mis relaciones con él. Por ejemplo, cuando íbamos al campo. Mi abuela tenía unas propiedades en los alrededores de San Carlos, en Ñiquén, hacia la costa, y más de alguna vez yo fui con mi padre. Nos íbamos en tren hasta Ñiquén y después a pie. El lugar estaba a unos kilómetros de distancia, leguas se decía en esos tiempos. Para mí esto era muy impresionante: son experiencias mágicas que yo no he logrado todavía descifrar plenamente, ni mucho menos destruir. El buscaba huevos, robaba huevos de los pájaros, de las diucas, y me los daba (Morales, ob. cit. p. 33).

Otro se relaciona con el sexo:

De repente me doy cuenta de que alguien se mete en mi cama, y era una niña desnuda, la Tina. Lo que más me llamó la atención fue que venía ella sofocada, completamente extraviada en sí misma, y el cuerpo ardiendo, en llamas. Yo jamás había tenido una mujer, así, al lado. Entonces había que actuar y, claro, empezamos esta cosa. Algo divino, esos primeros contactos, inexpresables, no se puede decir. Por cierto que no se pudo realizar plenamente el acto por la falta de conocimiento y de presencia de ánimo. Fue una cosa muy rápida y sin contenido, pero de todas maneras muy linda, extraordinaria. Pero ahora viene lo grave. Cuando estábamos en esto entró un perro del corredor, se había quedado una puerta abierta, y despertó el padre, que dormía siempre con un revolver al lado. En una especie de intuición, así, relámpago, yo la hice bajar a ella de la cama, y salió. Le dije que dijera cualquier cosa acaso la veían. Y apenas ella salió al corredor, apareció el padre en el vano de la puerta, furioso con estos perros, porque ahora ya se había armado una pelea de perros debajo de la cama donde nosotros estábamos, y este hombre se enfureció y empezó a disparar debajo del catre, y mató un perro. Yo estaba arriba de la cama y él disparaba debajo (Morales, ob. cit. p. 62).

Nicanor Parra traduce y traiciona a Shakespeare, trastoca su pensamiento, modalidad antipoética, en, al menos, tres aspectos:

a) El príncipe de Chillán adora y honra la figura del padre y de la madre sin tragedia ni ruptura. Su amor por ellos, sus voces, están en la antipoesía colaborando y coexistiendo: “Yo lo único que tengo hacia él es un amor infinito y creo sinceramente que las líneas principales de la antipoesía están dadas en el carácter de él (...) Cuando aparece la madre. Aparece esa voz... yo no sé si alguna vez podré llevar esa voz a la poesía, o ese momento, la impresión que yo tuve cuando oí esa voz, la voz de la madre” (Morales, ob. cit., pp. 33 y 38). Padre nuestro que estás en los cielos; madre nuestra que estás en los cielos...

b) Frente al desgano y la indecisión, Parra introduce la vitalidad gozosa, la risa regeneradora y el juego. Es la primacía del *homo ludens* que cambia las cosas de lugar sobre el *homo sapiens* que quiere un lugar para las cosas.

c) El poeta chileno transforma el dilema ser o no ser en la afirmación ser y no ser:

QUIEN ES EL QUE VIENE AHI

—que no es mi viejito feo?
—quién otro va a ser mijita...
—pase por aquí papá
qué bueno que haya venido
adónde quiere sentarse
en la silla o en el piso
—en las dos cosas mijita...
—y qué se quiere servir
hay té café y chocolate
—de las tres cosas mijita...
—con pan o con sopaipillas?
—con pan y con sopaipillas...
—y por qué llora mi viejo
—lloro por mi vieja ingrata
que se fue y no me llevó...
—no llore más papacito
—cómo no voy a llorar...

(*Hojas de Parra*, ed. cit. p. 124).

La antipoesía une tragedia y comedia. Convierte la tragedia en tragicomedia y escribe para reír y llorar a la vez. Pero, sobre todo, en el nivel de los sentimientos, junto al terror y la tristeza, introduce la ternura (y la alegría y la belleza). Una ternura aprendida, de la mano del padre, de la mano de la madre, a la orilla del río Cautín: “teníamos una casa divina; un río de aguas transparentes” en las norias, en los campos de membrillos: “Esos membrillos tienen una importancia básica porque cuando florecían los niños nos

íbamos a comer las flores (...) ¡Los chochos nos íbamos a comer chochos. Y yo tengo recuerdos, por ejemplo, montado arriba de un membrillo, oye, con luz, con sol por todas partes y cielo azul y niños por ahí como pollos cacareando y comiendo estos chochitos. Ayayay, qué recuerdos...” (Morales, ob. cit. p. 45). Recuerdo la ternura en la relación con Jorge Millas, el amor a la hermana y los hermanos, los hijos, la “pajarito” de la pelea con la culebra. Pienso en poemas como “Hay un día feliz”, “Aromos” y “Se canta al mar” o, incluso, en algún artefacto. Sin embargo, estamos en agosto de 2001 y sé que me dirán que la ternura de estos textos ya la ha señalado Leonidas Morales. Nicanor argumentará que éstos son poemas “neuróticos”. Yo contrargumento con un poema de *Hojas de Parra*:

EL PAPA LA MAMA LOS 7 PATITOS

aguas arriba como si tal cosa
pinos a la distancia
la silueta del puente en la penumbra
y una lágrima a punto de caer

el paisaje perfecto –sin ironía–
que no reniega de la tarjeta postal
en las propias narices del poeta.

(*Hojas de Parra*, ed. cit., p. 105).

En resumen, me parece que Parra introduce este sentimiento de la infancia con suficiente regularidad y persistencia como para argumentar que una de las caras del antipoeta –devenires diría el académico–, oculta por la máscara del prefijo *anti*, es la de la ternura. De alguna manera, Nicanor ha sido también don Quijote y ha guardado un lugar a lo “sagrado”. Siento algo así como la protagonista de *Autobiografía de mi madre* de Jamaica Kincaid: “Pronuncio la palabra ‘amor’ con tal frecuencia que acabó por convertirse para mi corazón de siete años, para mi mente de siete años, en un indicio de que tal cosa no existía” ... “Y en las noches de luna imaginaria / sueña con la mujer imaginaria / que le brindó su amor imaginario / vuelve a sentir ese mismo dolor / ese mismo placer, imaginario / y vuelve a palpar / el corazón del hombre imaginario” (*Hojas de Parra*, ed. cit., p. 103).

POR LAS VENTANAS PERFECTAMENTE CERRADAS DE LA ANTIPOESÍA...

(No) hay secretos (n)i secret(it)os. Nicanor lo ha contado todo, pero “su mente trabaja como un electrón, que cuando uno lo mira ya está en otro lugar” (Manuel Jofré). *Hamlet* da toda clase de pistas, pero todas contradictorias. La respuesta está en *Hamlet* y en los suburbios de Chillán y en

Cervantes y en *La Celestina*¹⁷ y en Juan Manuel: “las dos cosas mijita (...) de las tres cosas mijita”; “hay que dejar que flameen todas las banderas”. La verdad es que se mueve.

Permítaseme insistir en que Parra le regala o devuelve la risa a Jesucristo y a Hamlet, a quien también dota de ternura. Respeto a la madre exige ese antihamlet que es Domingo Zárate Vega. Su creador, por su parte, eleva al personaje shakespereano del equívoco sangriento y del espectáculo a la gravedad y la gracia que como un reguero recorren esta poesía de las bodas “contra natura” del desasosiego, el vacío y la caída con el humor y la ternura. Quebrantahuesos, proliferación de contradicciones, el personaje es algo más que su monólogo. Parra es un poeta festivo y un poeta trágico. Es heredero de Cervantes e igualmente heredero de *La Celestina*, esa tragicomedia de Calisto y Melibea, ese arte del diálogo que en 1499, cuando terminaba un siglo y una época, produjo, supuestamente, un judío y un cristiano llamado Fernando de Rojas.

No sé por qué recuerdo un poema, un parlamento dramático de Baudelaire:

—¿Qué amas tú por encima de todo, hombre enigmático? Dime, ¿a tu padre, a tu madre, o tu hermana o tu hermano?

—No tengo ni padre, ni madre, ni hermana, ni hermano.

—¿A tus amigos?

—Os servís de una palabra cuyo sentido me es hasta ahora desconocido.

—¿A tu patria?

—No sé en que latitud está situada.

—¿La belleza?

—La amaría de buena gana diosa inmortal.

—¿El oro?

—Lo odio, como vos odiáis a Dios.

—Pues, entonces, qué es lo que amáis, ¡oh, sorprendente extranjero!

—Amo las nubes... las nubes que pasan... allá... en lo alto... las maravillosas nubes.

Nosotros sabemos, al menos creemos saber, lo que contestaría Nicanor.



¹⁷¿Novela? ¿teatro?: “El signo externo de la singularidad de *La Celestina* eran sus veintiún actos de ininterrumpido diálogo. Un libro de tal aspecto nunca había sido editado o visto hasta entonces... El diálogo, naturalmente, había sido usado antes (...) Pero antes de *La Celestina* no había existido un uso sistemático del diálogo mismo, no había nada que se pareciese a las dos formas principales dialogadas que hoy día damos tan por supuestas, el teatro y la novela. Los escritores medievales, en otras palabras, no podían producir un intercambio continuado entre individuos, cada uno hablando al otro desde su propio punto de vista y desde su propia vida. *La Celestina* cambió todo esto de un golpe. A partir de *La Celestina*, la literatura será de un tipo más familiar para nosotros; antes nos había sido mucho más ajena” (Stephen Gilman, “Introducción”, *La Celestina*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 9-10).