

EL LUGAR DEL FLÂNEUR EN LA ANTIPOESÍA

LEONIDAS MORALES T.*

1

LA “ANTIPOESÍA” de Nicanor Parra es uno de los tres órdenes poéticos mayores en cuyo espacio toman forma, o se rediseñan, las líneas fundamentales del desarrollo de la poesía moderna chilena en su fase contemporánea. (Los otros dos: antes de Parra, el de Vicente Huidobro, y después de Parra, el de Juan Luis Martínez). Es previsible, por lo tanto, que un orden poético semejante, con esa posición (o función) privilegiada, se demuestre cada vez, en sus relecturas, particularmente dotado para abrir al lector a horizontes de sentido que no son necesariamente los ya establecidos por la crítica, sino otros, distintos de muy diversas maneras. Quisiera aquí, justamente, intentar otra perspectiva de lectura de la antipoesía, pero sin llevar sus términos (sus principios) a un examen textual amplio y minucioso. Me atenderé a un número muy menor de textos, sólo los suficientes para exponerla, casi todos ellos tomados de *Versos de salón*, un libro fundamental desde este punto de vista.

Se trata de una lectura posible desde el concepto de “flâneur”. Un enfoque de la antipoesía, al parecer, no ensayado todavía. Tal vez porque es un concepto menos difundido que otros en la práctica crítica de la literatura y del arte. En efecto, su destino ha quedado en gran medida ligado al examen

*Profesor de la Universidad de Chile. Doctor en Literatura. Crítico y ensayista.

del pensamiento de Walter Benjamin sobre lo moderno en la poesía de Baudelaire y el entorno urbanístico de la ciudad de París que le es contemporáneo, oportunidad en la que precisamente Benjamin introduce, como elemento clave de la comprensión, su concepto de *flâneur*¹ (referente ineludible de toda reflexión posterior en torno al tema). Sin embargo, salta a la vista la pertinencia y productividad crítica del concepto fuera de las circunstancias históricas implicadas en el origen de su objeto, y, asimismo, más allá de los límites del pensamiento de Benjamin. Por ejemplo, en la interpretación de muchas producciones literarias de nuestro tiempo. En la literatura contemporánea chilena hay por lo menos dos que presentan formas claramente “legibles” a la luz del *flâneur*: desde luego la antipoesía de Nicanor Parra, de la cual voy a hablar aquí, pero también, y de una manera igualmente ostensible, la narrativa de Diamela Eltit².

La palabra “*flâneur*”, empleada así (en francés) por Benjamin, se refiere a una cierta figura de la vida cotidiana: por lo pronto, la de un paseante. Pero esta segunda palabra, “paseante”, no delimita por sí sola un aspecto importante del concepto: la naturaleza del espacio por donde o en donde se pasea. Queda, en cambio, de inmediato delimitada introduciendo una especificación. La siguiente: el *flâneur* es un paseante, pero uno que “callejea”. Como tal, se hace evidente su pertenencia exclusiva a la vida cotidiana urbana: se puede pasear también por el campo, pero sólo es posible callejear en la ciudad. De ella surge y a ella pertenece el *flâneur*. Pero no se trata de cualquiera cotidianeidad urbana. La figura del *flâneur*, para empezar, es del todo ajena a las vidas cotidianas urbanas no occidentales, y, dentro de éstas, tampoco su historia transita por el mundo antiguo ni por el medioevo. En efecto, sólo se despliega, su historia, desde el interior de espacios urbanos de vida cotidiana moderna, y es solidaria, en su devenir, del desarrollo de esa específica cotidianeidad (es decir, de sus inflexiones o vicisitudes). ¿Desde cuándo, en sentido cronológico? Las condiciones que hacen posible su aparición terminan de definirse en la primera mitad del siglo XIX.

Son condiciones que tienen que ver, en primer lugar, con determinadas transformaciones urbanísticas ocurridas por entonces en el espacio urbano europeo, que significaron la creación de espacios propicios al deambular del *flâneur*. En París, por ejemplo, cumplen esa función las innovaciones introducidas por el proyecto urbanístico de Haussmann, que trajeron consigo la apertura de nuevas vías de circulación: así, los “bulevares” comunican sectores urbanos, o barrios, hasta entonces más o menos desconectados entre sí o cerrados sobre sí mismos, mientras los “pasajes” techados (estu-

¹Véase Walter Benjamin, “El país del Segundo Imperio en Baudelaire”. En *Poesía y capitalismo*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus Ediciones, 1991, pp. 49-83.

²Hay declaraciones explícitas en este sentido de la propia Eltit en mi libro *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998, pp. 135 y ss.

diados por Benjamin en cuanto claves urbanísticas decimonónicas de una dirección y de un sentido del proceso de la modernidad) comunican una calle con otra. Bulevares y pasajes condicionan, en un sentido, la aparición de la figura del flâneur: son espacios que lo acogen. En ellos, dice Benjamin, se siente a sus anchas³.

Las transformaciones urbanísticas referidas están, a su vez, en la ruta mediatizadora de otra condición de la existencia del flâneur. Una distinta, ya no urbanística sino de reconversión social: la irrupción en el paisaje de la vida cotidiana urbana, y por la misma época, del fenómeno de la “multitud”: una masa anónima, interiormente disgregada, o dislocada, ajena ya a toda idea de una sociedad como “comunidad” (en un sentido tradicional), remisible por el contrario a una sociedad (la moderna) como “artefacto” (un constructo). El ajetreo sin fin y desaprensivo de esta masa produce, en los momentos iniciales de su irrupción, efectos perturbadores sobre conciencias y sensibilidades que asisten a la novedad de su espectáculo, efectos ampliamente documentados⁴. El flâneur, este paseante que callejea, es pues un sujeto que suele encontrarse caminando, si se piensa en París, por bulevares y pasajes, es decir, en el interior de espacios que también recorre y trajina la multitud. Desde ahí, mientras camina y se desplaza, observa a quienes van o vienen, siempre desde una posición distanciada, la distancia (crítica) que lo separa y lo distingue de la masa.

Desde su aparición en el espacio de la ciudad moderna, presidida por las condiciones señaladas, el flâneur conquistó la imaginación del escritor. Son conocidos, por ejemplo, el cuento de Poe “El hombre de la multitud”, que introduce al flâneur bajo la forma de un personaje que observa a través de la ventana y desde el interior de un café, el movimiento de la multitud, y que de pronto se siente atraído, como podría hacerlo un enigma, por un hombre de misteriosa apariencia entre los que pasan (el “hombre de la multitud”, alegoría de ésta), al que sigue en su deambular, y la poesía de Baudelaire, fecunda en gestos y escenarios urbanos propios del flâneur. Pero, al mismo tiempo, esta figura, el flâneur, pone en movimiento, también desde el comienzo, una larga reflexión, sostenida hasta hoy, y orientada a la construcción y discusión de su concepto. En la fase inicial, la reflexión se encuentra asociada, precisamente, a Baudelaire. Diversos escritos suyos de una u otra manera se refieren a él, o lo tienen en su perspectiva, y hasta lo postulan

³Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 51. Sobre el mismo tema, Renato Ortiz, *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Traducción del portugués de María E. Contursi y Fabiola Ferro. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2000.

⁴Engels, observando esta masa desde las calles de Londres, dice: “Ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana (...). La indiferencia brutal, el aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados, resaltan aún más repelente, hirientemente, cuanto que todos se aprietan en un pequeño espacio”. Citado por Benjamin, *op. cit.*, p. 74.

como cifra del artista moderno. Pero voy a referirme aquí sólo a un libro suyo: *Pequeños poemas en prosa*⁵. Todo el libro está penetrado por el espíritu del flâneur, tanto desde el punto de vista temático como estructural. Quiero decir: los textos del libro no sólo suelen hablar de temas asociados a una problemática del flâneur, sino que el sujeto mismo de la enunciación hace visible su identidad de flâneur. Y, más aún, la estructura del libro (el orden a que responden los “pequeños poemas en prosa”) puede comprenderse a la luz de la identidad del sujeto de la enunciación.

Desde la reflexión de Baudelaire se hace evidente el lugar principal de la mirada en el concepto de flâneur. Definir a éste no es otra cosa, en el fondo, que definir lo específico o distintivo de su mirada, partiendo de la base de que todo mirar (o ver) es siempre un acto cultural, sometido por lo tanto y al mismo tiempo a límites y a aperturas posibles (a cegueras y luminosidades). Porque lo que se ve en un momento dado tal vez no sea visible en otro, anterior o posterior. Existen, como diría Benjamin, “condiciones de visibilidad” de las cosas. La misma regla rige la mirada del flâneur. La suya no es pues una mirada pasiva (neutra, sólo registradora) ni tampoco una mirada meramente curiosa (agotable en una curiosidad sin trascendencia). Es una mirada, por el contrario, que en su movimiento parece responder, para empezar, a un principio activo: de selección y construcción. El movimiento comienza cuando algún transeúnte azaroso entra en el foco de la mirada y ésta se detiene, inquisitiva, en determinados detalles de la vestimenta, del rostro o de la gestualidad. A la mirada del flâneur, tales detalles se transforman en signos. En un primer momento, signos con un significado más bien residual, difuso, opaco, disperso, incapaces ya de hacer transparente una identidad (la del otro). En un segundo momento, la imaginación del flâneur hace de ellos signos de una identidad ahora especulada: construida. A esa tarea se dedica justamente el flâneur: a leer signos residuales, a construir con ellos identidades⁶. Baudelaire plantea con claridad los dos momentos del proceso. En uno de sus poemas en prosa, después de decir que quien desde afuera mira por una ventana abierta “nunca ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada” (la ventana cerrada de los signos opacos, desestructurados), habla de una mujer a la que ve desde lejos, por encima y más allá “de las olas de los tejados”, detrás de alguna ventana, “madura y arrugada ya, pobre, inclinada siempre sobre algo, sin salir nunca”, y agrega:

⁵Uso la traducción de Enrique Díez-Canedo y publicada con el título abreviado de *Poemas en prosa*. Madrid, Calpe (Colección Universal), 1920.

⁶Para el examen de la problemática de los signos o huellas de identidad en relación con el flâneur, ver, además de Benjamin (*op. cit.*), Hans R. Jauss, “Huella y aura: observaciones sobre la *Obra de los pasajes* de Walter Benjamin” (*Las transformaciones de lo moderno*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor Distribuciones, 1995, pp. 161-182), y José Muñoz Millanes, “Fenomenología del flâneur” (*Modos y afectos del fragmento*, Valencia, Pre-Textos, 1998, pp. 145-167).

“Con su rostro, con su vestido, con su gesto, con casi nada, he reconstruido la historia de aquella mujer, o, mejor, su leyenda”⁷. Baudelaire, en tanto flâneur, ha armado una identidad, la de una mujer, una identidad a la que llama “leyenda”, y con razón: es una identidad hipotética, especulativa. En resumen, construida.

Esta tarea del flâneur, la construcción imaginativa de signos de identidad de las cosas y los seres, allí donde sólo existen significados dispersos, verdaderos restos de un naufragio, es una operación cuya posibilidad deriva de un “acontecimiento”, precisamente aquel que históricamente la condiciona. Pero esta nueva condición es mucho menos visible que las anteriores en la medida en que se da en el espacio de la subjetividad: es el sentimiento de pérdida de la unidad del sujeto tal como éste había sido conocido hasta entonces, acontecimiento precipitado por la desintegración de una sociedad como comunidad, a manos del desarrollo de una sociedad (la moderna) como artefacto (o “comunidad imaginada”, según Benedict Anderson⁸).

Hay, por último, en la mirada del flâneur un rasgo de particular interés para la comprensión de las producciones literarias que tienen en esa mirada su matriz constitutiva y de sentido, como la antipoesía de Nicanor Parra: uno que compromete a la estructura de las obras, y que Baudelaire fue el primero en mostrarlo y describirlo. Me refiero al hecho de que las construcciones imaginativas de signos de identidad no pueden adoptar, en el movimiento de su secuencia, la forma de una línea continua, ininterrumpida. La continuidad está impedida por el hecho mismo de que la mirada del flâneur no sólo se ocupa de estímulos significativos dispersos, erráticos, sino que además procede de modo intermitente: se abre a un estímulo para elaborarlo y luego abrirse de nuevo a un estímulo distinto. En otras palabras: la mirada del flâneur se mueve marcada por el *corte*, es decir, la interrupción. Proyectada esta mirada en el campo de las producciones literarias, el corte se traduce, necesariamente, en una estructura *fragmentaria*. Baudelaire no sólo escribe un libro cuya estructura está dominada, necesariamente, por el fragmentarismo inevitable derivado del hecho de que quien enuncia es un flâneur, sino que, además, tiene plena conciencia de esa dominante estructural. En la dedicatoria (a Arsene Houssaye) de sus *Pequeños poemas en prosa*, dice: “Le mando, querido amigo, esta obrilla, de la que, sin ser injusto, nadie podría decir que no tiene cola ni cabeza, ya que, por el contrario, todo en ella es, a un tiempo, cabeza y cola, alternativa y recíprocamente”⁹. El principio y el fin (la “cabeza” y la “cola”) son intercambiables. Las unidades del libro (cada uno de los “poemas en prosa”) no son momentos de un proceso,

⁷Charle Baudelaire, *op. cit.*, p. 110.

⁸Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁹Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 7.

sino fragmentos dentro de un montaje. Baudelaire, sin duda, al darle a su libro una determinada estructura y, al mismo tiempo, describirla con plena conciencia de su singularidad, está anticipándose a las vanguardias históricas, las de comienzos del siglo XX, que propondrán, precisamente, una obra que expulsa de sí la continuidad o linealidad y que, en cambio, se constituye como un orden internamente fragmentario.

2

¿Cómo la antipoesía de Nicanor Parra elabora la figura del flâneur? Armar la respuesta, tarea de las páginas siguientes, consistirá, obviamente, en determinar la forma que adquieren en la antipoesía los distintos aspectos incorporados al concepto de flâneur, y ya examinados. Son fundamentales, desde luego: el hecho de ser el flâneur una figura de la vida cotidiana moderna tal cual ésta se desarrolla en las grandes ciudades europeas a partir del siglo XIX (cuando aparece la “multitud”, la masa), y alguien con suficiente ocio como para pasear por sus espacios públicos portando una mirada cuya actividad específica, la de construir imaginativamente signos de identidad del tú, del otro, tiene como supuesto el vacío (la ausencia) que deja la pérdida de la unidad del sujeto (correlativa de la pérdida de una sociedad como comunidad), una mirada, por último, marcada en su trabajo signico por la interrupción o el corte (originado inevitablemente en el modo azaroso y discontinuo con que ingresa el objeto en el foco de la mirada).

Los poemas llamados “antipoemas” por su autor comienzan a escribirse y a publicarse, en revistas, desde la segunda mitad de la década del 40 del siglo XX. Pero *Poemas y antipoemas*, de 1954, es el primer libro que los contiene. Este grupo inicial de antipoemas introduce una nueva lógica poética (y una nueva verdad discursiva), eminentemente subversiva frente a la de un cierto poema de la tradición moderna, si bien rediseñado a partir de las vanguardias históricas, no liberado del todo, sin embargo de pautas estilísticas más o menos estables, de registros de lenguaje monocordes, de enfoques lineales, de miradas contaminadas de ideología no desconstruida. Una lógica por el contrario abierta, que atraviesa con su coherencia el plano del significante y el del sentido, el visionario y el del lenguaje. Del desarrollo de esta lógica (a través de inflexiones y transformaciones) dan cuenta los libros posteriores de Parra. Entre estos libros, los principales: *Versos de salón* (1962), *Obra gruesa* (1969), *Artefactos* (1972), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979). Se conforma así un corpus textual donde el orden antipoético queda desplegado y a la vista sus constantes discursivas.

Una de estas constantes afecta a la voz que constituye a cada antipoema, es decir, la voz que enuncia lo que leemos. ¿Cuáles serían sus propiedades o atributos? En primer lugar, no es la voz distanciada de un “él” impersonal,

casi incolora en su mero decir. Por el contrario, es la voz de un “yo”: diferenciada y subjetivada. Pero no la voz del yo de una efusión “lírica”, sino, diría, la de un yo “épico”: que narra y se narra. Narra sus propias acciones (declara su pensamiento, hace confesiones, recuerda escenas biográficas, interpela al lector), o narra, como testigo, acciones realizadas por otros. Es un yo que instala y se instala en el antipoema adoptando la figura y asumiendo el rol de un *personaje*. No deja de serlo nunca a lo largo de toda la trayectoria de la antipoesía. Ni renuncia tampoco en ningún momento a una empecinada vocación *antiheroica*: se trata de un personaje que, invariablemente, hace del humor y la ironía los “operadores” de una desconstrucción permanente (programática) de los órdenes ideológicos de la cultura moderna, que son en el fondo los órdenes cómplices de sus discursos (entre ellos, discursos literarios, poéticos, políticos). El humor y la ironía son también los recursos estratégicos con que, al mismo tiempo, el personaje antiheroico se abre al horizonte de la muerte como horizonte de toda empresa humana, la moderna, la no moderna, la de siempre, en su origen y en su destino¹⁰.

Ahora bien, narre sus propias acciones o narre, como testigo, las de otros, el personaje exhibe desde el comienzo, y sin excepciones, como elemento fundamental de su identidad, un rasgo a la vez esencial a la definición del *flâneur*: el de ser siempre una figura impensable fuera del escenario de la vida cotidiana de una ciudad moderna. En efecto, dentro de ese escenario urbano específico el personaje de Parra no sólo recorta su identidad social, sino que es ahí, también, donde toman cuerpo o se precipitan las distintas formas, las “mil caras” con que la ideología se inviste para infiltrar su eterno proyecto de “naturalización”. Son justamente estas maniobras las responsables del continuo descubrimiento del personaje de que las cosas, como identidades culturales, no sean lo que parecen ser, del doble fondo con que se revelan cada vez a la mirada escaldada que las inspecciona. En fin, de los “engaños” reiterados de que es objeto en este sentido el personaje y de la grave alienación, como consecuencia, de que da señales. Esas maniobras confeccionan las trampas diseminadas en el campo de percepción del personaje: desde ahí conspiran en contra del ejercicio de su libertad, de su deseo casi obsesivo de verdad. Es lo que el lector infiere a partir de las acciones narradas.

Sin embargo, la verdadera identidad de *flâneur* del personaje antipoético no se hace visible del todo, evidentemente, cuando narra sus propias acciones, sino cuando narra, como testigo, las acciones de otros. Son todas éstas, desde luego, acciones observadas mientras el observador se desplaza (en su

¹⁰Una reflexión en torno a este tema, el de la muerte en la antipoesía, desde una perspectiva filosófica, es el texto de Eduardo Carrasco, “Pensamientos en torno a la antipoesía”. En César Cuadra, Eduardo Carrasco y otros, *Psicoanálisis parra nada. Antipoesía y psicoanálisis*. Santiago, Ediciones Cesoc, 2001, pp. 38-64.

paseo) por determinados espacios urbanos y públicos. Ya en el “Soliloquio del individuo”, el texto que cierra la sección de los antipoemas en el libro de 1954, parecía irrumpir el carácter energético del personaje, es decir, lo que será su estado de movilidad constante, aun cuando ahí, en ese texto, la movilidad tenía por escenario un espacio alegórico: la representación del recorrido por la humanidad desde sus orígenes hasta el presente. Desde 1962 en cambio, con *Versos de salón*, el personaje, como dice Parra, “empieza a actuar por sí mismo”, a entrar en “la luz del día” (la del transcurrir cotidiano)¹¹, a moverse, a desplazarse transitando por distintos puntos del espacio de una ciudad moderna, todos reconocibles, familiares para el lector. Y es entonces cuando se pone al descubierto, y en plenitud, su inconfundible identidad de flâneur. En otras palabras: con *Versos de salón* el lector constata cómo el personaje antipoético termina configurándose como la mirada urbana de un observador atento al espectáculo callejero del otro, que es el espectáculo de unos signos ofrecidos a su desciframiento, y, al mismo tiempo, como un narrador que en y con su narración deja constancia, de alguna manera, de su particular “lectura”.

El de Parra no es exactamente (no podría ser), en todos sus términos, una copia del flâneur europeo (el de Baudelaire, el de Benjamin). Hay diferencias, por una parte, desde el punto de vista de la clase de espacios urbanos que frecuenta, por donde pasea, o a los cuales ingresa en su deambular. Estas diferencias dan cuenta de un modo de modernidad urbana (que es chilena y latinoamericana), al que se halla asociado el personaje de Parra como flâneur. ¿Cuáles serían esas diferencias? Que esos espacios urbanos, los del personaje antipoético, no son ni “bulevares” ni “pasajes techados”. Pero sí plazas, jardines públicos, fuentes de soda, cementerios, parques. Lugares éstos a los que concurren miembros de las clases medias y sectores populares, justamente las clases y sectores que aportan el clima social y cultural que envuelve al personaje, junto con el lenguaje que habla y oye hablar. Espacios urbanos cuyas características sin duda son las de una ciudad moderna, pero de una modernidad más bien de rasgos periféricos, provincianos si se quiere, de tempo más lento, menos “saturante”, que remiten al estado propio de la vida cotidiana en una ciudad como Santiago en la década del 50 y primera mitad de la del 60, el marco cronológico de *Versos de salón*. Por otra parte, es también un rasgo de la especificidad del flâneur parriano el reiterado acento que su “lectura” pone, más que en construir “leyendas” de identidad a la manera de Baudelaire, en la desconstrucción del modo en que determinados signos del otro se le aparecen, unos signos que se revelan siempre, en su desconstrucción, cargados de ideología.

¹¹En Leonidas Morales, *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago, Editorial Universitaria, 1992 (2ª ed.), pp. 90 y 91.

La televisión, si bien inaugurada en Chile a comienzos de la década del 60, estaba sin embargo lejos todavía de masificarse, de invadir espacios privados y públicos como lo hará más adelante, desde la segunda mitad de la década del 70, durante y desde la dictadura militar. Su dominio, ajeno a *Versos de salón*, quedará sí registrado en uno de los libros posteriores de Parra, de la segunda mitad de la década del 70, en plena dictadura: los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Las palabras con que, en la primera página del libro, se presenta al personaje, llamado aquí el Cristo de Elqui, evocan de inmediato un determinado discurso televisivo, familiar (demasiado) al espectador chileno: “—Y ahora con ustedes / Nuestro Señor Jesucristo en persona / que después de 1977 años de religioso silencio / ha accedido gentilmente / a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa / para hacer las delicias de grandes y chicos / con sus ocurrencias sabias y oportunas / N.S.J. no necesita presentación / es conocido en el mundo entero / baste recordar su gloriosa muerte en la cruz / seguida de una resurrección no menos espectacular: / un aplauso para N.S.J.”¹². Claramente se está frente a una parodia irónica del discurso (una mezcla de fórmulas de lenguaje propias de los anunciadores del espectáculo circense y de los charlatanes de feria) de Mario Kreutzberger, “Don Francisco”, conductor de un popular programa de televisión de la década del 70, que se mantiene hasta hoy: “Sábados Gigantes”. El personaje ya es aquí pues una figura inserta en la red de los medios liderados por la televisión

Pero en el período anterior, al que se articulan las imágenes de los *Versos de salón*, era la radio todavía el medio dominante de la comunicación masiva, de recepción tanto pública como privada. Es decir, la voz radial estaba presente tanto en la privacidad de los hogares como en los lugares públicos, por ejemplo, restaurantes y fuentes de soda. A una fuente de soda entra, precisamente, el personaje-flâneur, a la hora de almuerzo. En su interior escucha un receptor de radio. La voz que sale de él, dice el personaje, “... parece venir / Desde lo más profundo del sepulcro”. Cualquier lugar es bueno, en la antipoesía, para recordarle al lector que la muerte es siempre el horizonte de nuestras vidas, y desde luego de la comunicación mediática. Mientras el personaje simula estar mirando los espejos del local (un gesto típico de flâneur, a quien le importa no dejar al descubierto su tarea de “lector”, mirando por lo tanto como de reojo), observa a su alrededor y narra lo que ve: “Un cliente estornuda a su mujer / Otro enciende un cigarro / Otro lee *Las Últimas Noticias*” (“Fuentes de soda”)¹³.

¹²Nicanor Parra, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago, Ediciones Ganymedes, 1977 (2ª ed., Valparaíso, 1979).

¹³Cito, aquí y más adelante, por *Obra gruesa*, que incluye además de otros poemarios, publicados e inéditos, todos los poemas de *Versos de salón*. Santiago, Editorial Universitaria, 1969, p. 98.

La serie de breves acciones aquí narradas (estornudar, encender un cigarro, leer un periódico), en sí mismas no son más que acciones comunes en la vida cotidiana moderna, signos pues de rutinas urbanas. Entran sin embargo en otro horizonte de sentido, en otro encuadre signífico, cuando se repara en el modo en que se relacionan entre sí los versos del relato del narrador-flâneur que las contienen, que es a la vez el modo en que quienes las ejecutan (los clientes de la fuente de soda) se relacionan entre sí. Esos modos de relación se convierten así en los signos (indirectos, implícitos) de una "lectura" de fondo: los signos de la identidad (o desidentidad) del sujeto en cuanto ser social. En efecto, dentro de un mismo espacio, pequeño y acotado, el de una fuente de soda (escenario de una representación), se halla un grupo de personas. El relato las presenta como ajenas las unas a las otras, cada una de ellas habitante dentro de un mundo clauso, sin comunicación entre sí: uno estornuda, otro enciende un cigarro, otro lee un periódico. Pero la acción del primero pareciera ser una metáfora irónica del conjunto, una imagen "en abismo" del modo de relación entre sí de los demás: el hombre no estornuda simplemente en el momento en que está con su mujer (tal accidente hubiera sido un hecho de importancia menor, azaroso o meramente circunstancial), sino que estornuda "a" su mujer, en un gesto de repulsa, de expulsión, haciendo evidente así la separación entre ambos, su nula identificación, reproduciéndose por lo tanto en el interior de la pareja misma la separación que se advierte entre los demás clientes presentes. El correlato simétrico de esta separación lo constituye la manera en que están dispuestos los versos en el breve relato: cada verso es en él un enunciado sintácticamente autónomo, y donde el conjunto se forma como resultado de una simple enumeración (yuxtaposición sintáctica): "un cliente", "otro ...", "otro ...".

Si la disposición fragmentaria de los versos reproduce, como un espejo, la separación como modo de relación entre sí de los clientes, ésta (la separación), a su vez, es metáfora de la estructura misma de la vida cotidiana desplegada en los espacios de la ciudad moderna. Una estructura donde el vínculo comunitario (un arcaísmo ya, a lo más un dato de la memoria) ha sido sustituido por una mera agregación de los miembros de la sociedad, y donde cada cual parece quedar reducido, en última instancia, a la condición de mónada, de existencia fantasmal desde el punto de vista de su identidad. Semejante estructura de la vida cotidiana la producen y diseñan todos los antipoemas, y no sólo aquéllos donde el personaje se inviste de los atributos del flâneur, aun cuando es el relato de éste el que la revela ejemplarmente. Paralelamente, la disposición fragmentaria de los versos en el relato de las acciones observadas por el flâneur en la fuente de soda, es también, y a su vez, la estructura especular de todos los antipoemas.

Ahora bien, dentro de un orden de la vida cotidiana así concebido, todos aquellos rituales focalizados por la antipoesía, que reponen y escenifican, una y otra vez, los grandes tópicos de la vida social del sujeto, como el amor,

el matrimonio, el duelo ante la muerte, donde aquél, el sujeto, pareciera llamado a vivir la experiencia de una “unidad” (la unidad de él consigo mismo, de él con los demás, con el otro) y a gesticularla de algún modo, es decir, a dar testimonio de ella, en verdad no pueden ser sino falsos rituales, teatralizaciones sociales regidas ya por la ideología. Son estas teatralizaciones ideológicas de la unidad (de la identidad unitaria del sujeto) lo que la antipoesía va dejando, simultáneamente, al descubierto como saldo final del trabajo destructor practicado por la ironía y el humor. Pero, de nuevo, son las acciones del otro narradas por el personaje como flâneur, como testigo, las que mejor revelan la superchería que esconden dichos rituales.

En efecto, en el mismo libro al que pertenece “Fuentes de soda”, *Versos de salón*, hay dos poemas, contiguos entre sí, “En el cementerio” y “El galán imperfecto”, cuyo personaje-narrador es un flâneur. Estratégicamente, el relato introduce, en ambos, algunas incoherencias (disyunciones que son los signos de la “lectura” del flâneur), de diversa clase, en la teatralización del tópico, en su puesta en escena, suficientes para transformar el ritual en una parodia, haciendo visible la nada en que se sostiene la “unidad”. En el primero de estos dos textos, la discordancia, perceptible, se repite en dos planos distintos. El relato dice: “Un anciano de barbas respetables / Se desmaya delante de una tumba. / En la caída se rompe una ceja. / Observadores tratan de ayudarlo: / Uno le toma el pulso / Otro le echa viento con un diario”. Se trata del ritual de la memoración de los familiares muertos. El anciano pudo haber estado frente a la tumba de su esposa, o de un hijo, y haber sido invadido de repente por una fuerte emoción. A partir de ahí, lo demás parece previsible, de una “razonable” ocurrencia: el desmayo, el corte en una ceja y la intervención (aparentemente) solidaria de algunos presentes. Lo que no está dentro de lo previsible, e introduce justamente una primera disonancia, es el modo estilístico con que se presentan los hechos: un modo cargadamente notacional, de mero inventario, en abierta contradicción con lo que se supone es una escena de fuerte emotividad. Esta incoherencia tiene el efecto de poner ya a la escena al borde de su propia negación, es decir, de introducir en el ritual una contradicción que, por lo menos, erosiona su “seriedad”. Pero el final del relato trae una segunda disonancia, ahora en el plano de los hechos mismos narrados: “Otro dato que puede interesar: / Una mujer lo besa en la mejilla”¹⁴. ¿Qué mujer es ésa? ¿De dónde salió? Y, lo más importante, ¿qué sentido tiene ese beso? Cualquiera que éste sea, rompe aún más la ya frágil unidad de la escena antes descrita y termina por precipitarla en su total descrédito. En otras palabras: las grietas que se abren en el ritual disuelven la verdad de la “unidad” (del sujeto, de la vida cotidiana) que parecía llamada a ratificarse.

¹⁴Nicanor Parra, *op. cit.*, p. 88.

Pero el segundo poema, “El galán imperfecto”, contiene un relato aún más detallado desde el punto de vista de la desconstrucción de la unidad (de la verdad) de los rituales sociales y del sujeto que los protagoniza. Ahora es el ritual del matrimonio y, de nuevo, el de la visita al cementerio, combinados (estrambóticamente). Desde el mismo comienzo del relato irrumpen las disonancias (los signos de la “lectura”), localizadas en el nivel de las acciones y las cosas: “Una pareja de recién casados / Se detiene delante de una tumba. / Ella viste de blanco riguroso”. Hay aquí una verdadera concatenación de disonancias. Sin duda, de acuerdo al saber social y cultural del lector, en un matrimonio recién celebrado no se contempla, como paso siguiente, una visita al cementerio: los dos rituales se excluyen. Tampoco el “blanco riguroso” (del vestido de novia) es el color justamente compatible (culturalmente) con los sentimientos asociados a la rememoración de los muertos. Los desajustes de la escena intrigan al propio personaje-flâneur que la narra. La curiosidad por saber cuál podría ser el desenlace de una escena semejante lo lleva a actuar como un voyerista (todo flâneur lo es siempre, necesariamente): “Para ver sin ser visto / Yo me escondo detrás de una columna”. ¿De qué es testigo, al final, el personaje-narrador? De una última secuencia de disonancias: “Mientras la novia triste / Desmaleza la tumba de su padre / El galán imperfecto / se dedica a leer una revista?”¹⁵. Al desacuerdo entre novia (condición que debería hablar de la alegría de un nuevo estado) y el sentimiento que sin embargo se le atribuye, el de tristeza, desacuerdo paralelo y simétrico al que se da entre novia y tumba del padre, dos elementos de rituales opuestos, se suma el desacuerdo entre el acto de leer una revista (una operación más bien fría) y el momento elegido para hacerlo (cargado de emotividad).

En resumen, las disonancias contenidas en el relato de flâneur de estos dos antipoemas, y localizadas, unas en el nivel estilístico (y de la composición), y otras en el de las acciones y las cosas, por una parte desconstruyen los rituales sociales como teatralizaciones ideológicas, pero su resultado final es (como lo es también la estrategia simbolizadora de todos los antipoemas) dejar al descubierto la estructura íntima de la vida cotidiana en los espacios urbanos de la ciudad moderna, regida por la separación, el hiato, que relega a los sujetos sociales a una existencia que los convierte en los espectros de sí mismos. Tal vez, dentro de la producción de Parra, los dos libros en torno a la figura del Cristo de Elqui, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*¹⁶, ambos ya de la década del 70 (en plena dictadura militar), sean el intento de construir el único personaje posible a la luz de lo que los libros anteriores han hecho visible (la estructura de la vida cotidiana urbana), un personaje descentrado, hecho de citas, de parodias de otros personajes. ¿Un personaje ya postmoderno?

¹⁵Nicanor Parra, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶Este último, Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.