

Poesía parra desorientar a la poesía*

MARIA NIEVES ALONSO**
GILBERTO TRIVIÑOS***

El carácter desmitificador, iconoclasta, de la poesía de Nicanor Parra (1914), el escritor que en 1938 declara la “guerra a la metáfora”, es uno de sus rasgos más destacados por los especialistas. “La poesía de Parra —escribe Marlene Gottlieb— es un ataque a las instituciones, tradiciones e ideologías políticas, religiosas y estéticas mediante las cuales el hombre, ‘danzarán al borde del abismo’, se defiende del caos absurdo que vislumbra allí. Desde los primeros poemas de *Poemas y antipoemas*, Parra (...) le quita la máscara a la sociedad y la expone en toda su podredumbre, con sus víboras, sus vicios y sus trampas. Le obliga al hombre a verse en toda su ridiculez (...). Nada, ni el mismo poeta, se escapa de este proceso de desmitificación por la ironía, como lo llama Ibáñez-Langlois. Parra, el gran desmitificador,

* Una versión de este artículo aparece como prólogo de la antología de la obra de Nicanor Parra publicada por Visor, Madrid, 1989.

** MARÍA NIEVES ALONSO. Profesora de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Concepción.

*** GILBERTO TRIVIÑOS. Ph.D. con mención en Literatura, Doctorado en la Universidad de Arizona, Estados Unidos, Profesor de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Concepción.

no deja 'títere con cabeza'" (*No se termina nunca de nacer: La poesía de Nicanor Parra*, Madrid, Playor, 1977, p. 85). Se ha señalado, asimismo, que la *antipoesía* ("¿Un temporal en una taza de té?", "¿Un azafate lleno de excrementos humanos...?", "¿Un espejo que dice la verdad?", "¿Una advertencia a los poetas jóvenes?", "¿Una capilla ardiente sin difunto?") es la forma más significativa del rechazo radical a los "poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales" vigentes en la época de escritura de *Poemas y antipoemas* (1937-1954). Es ya clásico, en este sentido, el "Manifiesto" de *Otros poemas* (1950-1968): "Señoras y señores/ Esta es nuestra última palabra./ —Nuestra primera y última palabra—/ Los poetas bajaron del Olimpo/ (...)/ A diferencia de nuestros mayores/ —Y esto lo digo con todo respeto—/ Nosotros sostenemos/ Que el poeta no es un alquimista/ El poeta es un hombre como todos/ Un albañil que construye su muro:/ Un constructor de puertas y ventanas" (*Obra gruesa*, Santiago de Chile, 1973). Los efectos de esta rebelión contra los discursos poéticos predominantes, sobre todo los de Huidobro y Neruda, han sido precisados, entre otros, por Leónidas Morales, quien ya en 1972 afirma que la poesía escrita en Chile después de Parra no se explica si no se la sitúa en la tradición poética de "lo hablado" reivindicada por el creador del Cristo de Elqui: los poetas posteriores a la generación del '50 son tal vez los que mejor muestran los efectos de la construcción de "un nuevo poema", "un nuevo lenguaje", "una nueva estructura". Ninguno de ellos necesita ya defender la poética de lo hablado en contra de la poética de lo escrito. O la coexistencia de la palabra culta y el garabato, de lo poético y lo antipoético. Antes de Parra esto no habría sido posible (*La poesía de Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1972, p. 131).

La gravitación de la antipoesía en Hispanoamérica es reconocida de modo también uniforme. Federico Schopf, autor del valioso estudio "La Antipoesía y el Vanguardismo", destaca, por ejemplo, la relevancia de la obra de Parra en el desarrollo de la poesía hispanoamericana y propone intentar la determinación de su lugar en la historia literaria de la modernidad (*Acta Literaria*, N°s 10-11, 1985-1986). Paul W. Borgeson demuestra que Ernesto Cardenal, no obstante las diferencias temáticas y estilísticas fundamentales entre ambos poetas, le "debe mucho" al autor de *Poemas y antipoemas*, particularmente el enfoque de "escenas, figuras e imágenes populares y diarias", la evasión de todo oscurantismo expresivo y el intento de rescatar el lenguaje de la inflación y devaluación (*Revista Iberoamericana*, N°s 118-119, 1982). Mario Benedetti precisa que la "mejor lección" legada por Parra a la nueva poesía latinoamericana es "esa especie de obsesión suya por ciertas formas de comunicación con el lector, y el hecho incluso de haber puesto

sobre el tapete una cantidad de temas que parecían no poéticos" (*Cormorán*, N° 5, enero 1970). Estos juicios, unidos a aquellos que valoran sobre todo el humor de Parra ante el infinito, el descubrimiento de las posibilidades creativas del lenguaje cotidiano, la ironía que cuestiona y desmitifica el "contenido de las experiencias sublimes" o la "desestructuración" de la poesía, parecen legitimar el lugar que se asigna al antipoeta en la historia de la poesía hispanoamericana de nuestra época: "el primer poeta de habla castellana entre los vivos" (Ignacio Valente, *El Mercurio*, 11 de noviembre de 1984), "el gran poeta realmente revolucionario que existe en la poesía latinoamericana" (Eduardo Milán, *Poética*, N° 6, 1986), "el poeta vivo más grande de Latinoamérica" (René de Costa, *Grey City Journal*, november 20, 1987), el creador de "una poesía más explosiva, más sofisticada e inteligente que la de Neruda (...). Incluso en la poesía política" (Allen Ginsberg, *Apsi*, N° 206, junio de 1987).

El efecto más notable producido por la "montaña rusa" verbal construida por Parra para *liberar* la poesía del "paraíso del tonto solemne", ocupado por los pequeños dioses, vates y toros furiosos devaluados en "Manifiesto", es la metamorfosis del Gran Pedagogo, la figura poética predominante en la época de publicación de *Poemas y antipoemas* (1954), en el "poeta individuo" que es "un hombre del montón"; "un hombre como todos", despojado de los poderes del "profesor iluminado" y del "vate que lo sabe todo". Los hablantes solemnes, que monopolizan la poesía regida por la figura del Gran Pedagogo, son mensajeras entre la naturaleza y el hombre, saben lo que dicen todos los ríos, conversan con las piedras en un "lenguaje ronco y mojado, mezcla de gritos marinos y advertencias primordiales", cantan con todos los hombres, cuentan el martirio de su pueblo, caminan a plena luz por la sombra, tienen labios que se "abren sobre todo el tiempo", hablan por la "boca muerta" de los hermanos de la Antigua América (Neruda). Los hablantes de la antipoesía, en cambio, han perdido la voz haciendo clases en un liceo oscuro, no saben "para qué demonios" escriben, dan "vueltas y vueltas en torno al mismo asunto", tienen la lengua pegada al paladar y "unas ganas locas" de gritar "¡Viva la Cordillera de los Andes! / ¡Muera la Cordillera de la Costa!", recuerdan "a propósito de escopeta" que el alma es inmortal, no responden por nada si el lector que se sube a la "montaña rusa" de la antipoesía sale de ella "echando sangre por boca y narices", proclaman que todo lo que tienen que decir ha sido dicho "no sé cuántas veces", confiesan que les da sueño leer sus poesías aunque hayan sido escritas con sangre. Erosionan, en fin, el mito del sujeto pleno, no contradictorio, cuando piden al "generoso lector" quemar "este libro" porque ya no representa lo que en él se quiso decir. "Yo" es constantemente

te "otro" en el antiparaíso del "tonto solemne" ("...oye mi última palabra: / Me retracto de todo lo dicho").

La antipoesía concebida como "máscara contra gases asfixiantes" construida con el lenguaje de todos los días (ficción de oralidad), poesía de la plaza pública que debe llegar a todos por igual, "resplandor" regido por la contradicción ("Es de noche, no piensa ser de noche / es de día, no piensa ser de día"), nuevo alfabeto donde *todo es poesía* ("hacemos poesía / hasta cuando vamos a la sala de baño"), crónica fragmentada de los vicios del "INMUNDO MODERNO" o desacralización de los discursos solemnes y de los tabúes verbales que reprimen lo decible ("El poeta y la muerte", "Coitus interruptus"), tiene una característica fundamental para percibir el carácter *ambivalente*, negativo y a la vez positivo, de la antipoesía. Se trata de la relación del humor, la ironía, la parodia y la risa de Parra con las formas discursivas desacralizadoras y desjerarquizantes del "realismo grotesco" de la cultura popular. *La cueca larga* (1958), serie de poemas que ennoblecen lo "inferior" material y corporal (comer, beber, fornicar), y *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), texto carnavalesco cuya situación discursiva imita la de un espectáculo popular festivo, evidencian, entre otros poemas, la profundidad de esta relación, reconocida por los demás por el mismo antipoeta: "A mí me aburría mucho leer la poesía de la época. Tuve que retroceder para ver en qué momento empezó a practicarse la poesía en esos términos y me pareció 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". Y porque cada escritor crea, según Borges, a sus precursores, Nicanor Parra crea a su propio padre, "verdadero juglar provinciano", como precursor popular de la antipoesía: "Por ejemplo él decía esta cosa que es digna de un Quevedo: 'El que va a mear y no se pee, es como el que va a la escuela y no lee'. ¡Hay que ver, ah! Es una especie de grafiti también, una especie de 'artefacto'. Yo después de mucho bregar estoy llegando a fórmulas que él manejaba a diario. Es un humor de grueso calibre, un humor medieval y de suburbio que no está ausente en la antipoesía". Se trata precisamente del carácter festivo de lo material y corporal en la poesía popular chilena, cuyos temas, técnica y estilo Parra recrea magistralmente en "Coplas del vino", "El chuico y la damajuana", "Brindis a lo humano y a lo divino", "La cueca larga", "Los dos compadres", "El huaso perquenco", "La venganza del minero", "El poeta y la muerte" y "Coitus interruptus".

El humor, la ironía, la parodia, la risa, permiten al antipoeta liberarse

del sentimentalismo y del melodramatismo, exorcizar el horror a lo infinito, carnavalizar la muerte (“A la casa del poeta/ llega la muerte borracha/ (...) /ella que se le empelota/ y el viejo que se lo enchufa”), evitar la tentación de sacralizar la antipoesía y el antipoeta (“La poesía pasa —la antipoesía también—”). Pero sobre todo lo salvan del encuentro con lo que Ramón Sender llama el *vacío absoluto*. Mediante ellos la antipoesía, espejo cóncavo que obliga al hombre a verse en toda su ridiculez, se convierte de modo paradójico en una defensa del individuo en un mundo sin trascendencia, con un cielo que se “está cayendo a pedazos”. La ironía de los antipoeemas, dice Schopf, no es sólo un instrumento de desublimación, sino más radicalmente una actitud de defensa ante una realidad agresiva, mejor dicho, un modo de defensa, comunicación y, desde luego, conocimiento. Y Batjín diría que la antipoesía no es sólo negativa; que la risa parriana, relacionada con la risa popular, carnavalesca, es *ambivalente*: burlona y sarcástica, pero al mismo tiempo alegre y llena de alborozo, niega y afirma, amortaja y resucita, degrada y regenera. Los poemas de *La cueca larga*, regidos por la visión carnavalesca del mundo, ilustran de modo ejemplar este carácter de la risa del antipoeta. Lo “inferior” para el realismo grotesco de estos textos es siempre un *comienzo*, principio degradante y regenerador a la vez (Batjín): “En aguardiente puro/ Chicha con agua/ Por un viejo que muere/ Nacen dos guaguas”. El humor puramente negativo coloca al autor fuera del objeto aludido. La risa de Parra, en cambio, encarna también al sujeto que ríe. Este es otro rasgo que evidencia la relación de la antipoesía con lo carnavalesco. La risa popular ambivalente, dice Batjín, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente, expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen (“Buenas noticias:/ la tierra se recupera en un millón/ de años/ Somos nosotros los que desaparecemos”).

El carácter innovador de este nuevo alfabeto poético se evidencia también en otros aspectos que, unidos a los ya señalados, explican la vigencia de Parra en la “nueva poesía” (Zurita, Cameron, Pérez, Redolés, Llanos, España, etc.), incluso en la “nueva narrativa” chilena (Lihn, Skármeta). La erosión antipoética del mito del *sujeto pleno*, dotado de unidad psicológica, de decir confiable, se manifiesta, por ejemplo, en una abundancia de hablantes contradictorios, exasperados, discontinuos, descentrados. Se destacan entre ellos, el “antihéroe” que desacredita su discurso diciendo que se retracta de todo lo que ha dicho; el energúmeno, revés del antihéroe pasivo de *Poemas y antipoemas*, especie de hombre poseído que habla por boca de Lucifer (“Primer cometido/ del energúmeno/ revolucionar/ a los revolucionarios/ obligarlos a que/ se suelten las trenzas”); el Cristo del Elqui, máscara de Domingo Zárate Vega, doble local y profano de “N.S.J.” cuyos sermones y

prédicas de dudosa credibilidad carnavalizan las palabras sagradas (“léanme con un poquito de cariño/ yo soy un hombre sediento de amor/ y muchas gracias por la atención dispensada”) y el fanfarrón que una vez hizo eyacular diecisiete veces consecutivas a una empleada doméstica. En los *Artefactos*, resultado de la “explosión” del antipoema, no se trata ya de la ausencia de unidad psicológica, sino de la desaparición misma del hablante poético como sujeto centralizador del discurso. “El individuo desaparece y sólo se oyen los gritos de combate de la multitud (...). Y el lenguaje es el lenguaje de la colectividad, las frases hechas de los anuncios de televisión y radio, de los lemas políticos, de los carteles, las frases que ya no pertenecen al que las dijo por primera vez sino que son el patrimonio de todos” (Gottlieb, ob. cit., p. 81). La poesía se convierte así en “terreno de todos y tierra de nadie” (“Yo me sé tres poemas de memoria”), en huella del paso fragmentado de la multitud moderna por la letra (*Artefactos*, “Graffiti from the Mausoleum of Ezra Pound”). La potenciación de los elementos lúdicos es otro de los signos distintivos de la escritura parriana. Los textos regidos por el esquema de preguntas y respuestas, por la figura del fanfarrón que compite para ser número uno en todo o por los artificios verbales del *homo ludens* que permuta “policía” por “poesía” (“Destruya este papel/ la poesía te sigue los pasos/ a mí también/ a todos nosotros”, *Chistes para desorientar a la poesía*) y “para” por “parra” (“parra eso se hizo la poesía/ parra decir las cosas apoto pelao”), evidencian, en efecto, que la antipoesía restablece en más de un sentido la “unidad primitiva” existente, según Huizinga, entre la poesía y el juego (“la poesía nace en el juego y como juego”). Las diversas formas de profanación y degradación de los discursos patrióticos (“Puro Chile es tu cielo azulado/ chiste ecológico/ puras brisas te cruzan también/ ¿vai a seguir?”), políticos (“La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas”, “Y ahora quién nos salvará de nuestros salvadores”, “L’Etac C’est Moi/ La revolución/ CUBANA/ Soy yo”), religiosos (“Padre Nuestro”, “Agnus Dei”, “El anti-Lázaro”), sexuales (“Como les iba diciendo”), mitológicos (“Coitus interruptus”), metafísicos (“La muerte supersónica”), filosóficos (“Pido que se levante la sesión”) y estéticos (“¿Qué es poesía?”, “Misión cumplida”, “POEMA x COMPLETAR”) evidencian, por último, el rasgo tal vez más disociador de la antipoesía: La irreverencia, característica de la visión carnavalesca del mundo, con los dogmas, tabúes, valores y jerarquías oficiales.

La utilización de múltiples máscaras, la ficcionalización de sujetos poéticos que hablan de “boca de ganso” o “a propósito de escopeta” tienen particular importancia en la poesía publicada por Parra después de 1973, pues le permiten hablar traspasando la frontera de lo decible en la sociedad

chilena regida por la censura del pensamiento crítico, por el interdicto de la disidencia. Tras la máscara del Cristo de Elqui ficcionalizado como marginal, loco o irresponsable, por ejemplo, el autor de los *Sermones* puede “disparar” sin por ello ser condenado al silencio o reducido a la inocuidad por el sistema cuya inhumanidad desenmascara: “(...) La mentira x morrocotuda que sea/ Proviendo de El/ es palabra de Dios/ ¡Pobre del que pensara lo contrario/ será ejecutado en el lugar de los hechos/ Si es que no ha sido ejecutado antes/ Felizmente sras y sres/ El Padre Eterno tiene sus días contados” (“El Cristo de Elqui en el Parque Cousiño”). *Chistes para desorientar a la Poesía* (1983), y las series *Ecopoemas*, *Cachureo*, *Guatapiques* y *Ultimos sermones*, incluidas en *Poesía política* (1983), están fundadas en la misma estrategia. El horror de Parra, “anarquista libertario”, por los crímenes de un Estado autoritario se enmascara en este caso en el humor macabro de las figuras no prestigiosas, no serias, del guatapiquero, del chistoso o del cachurero: “De aparecer apareció/ pero en una lista de aparecidos”, “Perdonen pero nosotros no queremos/ independizarnos/ — es una orden!”, “No matarás:/ serás asesinado”, “Bombardeo de La Moneda/ chiste metafísico”. Aquí reside la razón de la vigencia del antipoeta que en *Los cuatro sonetos del Apocalipsis* figura la tragedia de Chile devastado por la dictadura con puras cruces-espadas en vez de letras. El desmitificador que construye su “montaña rusa” empleando espejos cóncavos y convexos (realismo grotesco), potenciando la función lúdica de la poesía (predilección por las máscaras, acertijos y competencias), ficcionalizando hablantes sospechosos de no decir lo que quieren (“Léaseme/ al revés/ con un espejo”), teatralizando el espacio del poema (abundancia de diálogos, apelaciones al lector) y multiplicando las formas de la reflexividad (manifiestos, definiciones de la poesía y del poeta, metalenguaje) y del anaforismo (repetición de palabras, versos o enunciados en un mismo poema y en poemas diferentes) atrae a las nuevas promociones poéticas sobre todo por la potencialidad crítica, subversiva, de su risa desacralizadora, de esa risa que por ser “lo propio del hombre” (Duvignaud) tiene un profundo sentido ético en un mundo oprimido, por lo que Enrique Lihn llama el “poder de las palabras” institucionalizadas y vigiladas.

Numerosos críticos han señalado que la antipoesía es puramente negativa, que expresa la nada, que hace irrisión de la esperanza, que carece absolutamente de mensaje, que “parece carecer también de ética” (Borgeson). Estas afirmaciones, acreditadas por el mismo Parra cuando declara que el tipo de trabajo que él hizo siempre fue una poesía de negación total (*Mambrú*, Nueva York, N° 9, abril de 1987), desconocen, sin embargo, una zona de la antipoesía perceptible, incluso en textos considerados modelos de “nihibi-

lismo material e ideológico". Los elementos positivos, utópicos, proféticos de varios textos parrianos, particularmente *Ecopoemas*, "Algo por el estilo", "A propósito de escopeta", "Nota sobre la lección de la antipoesía" y *Ultimos sermones*, están ya prefigurados, por ejemplo, en poemas tan anteriores como "Hay un día feliz", "Se canta al mar", "Catalina Parra", "Defensa del árbol", "Palabras a Tomás Lago", *La cueca larga* y "Defensa de Violeta Parra", y muestran sobre todo que el negativismo no singulariza "absolutamente" el antiparaiso del "tonto solemne" construido por Parra. Una lectura totalizadora, que esta antología pretende posibilitar, mostrará tal vez que el antipoeta es en realidad lo que Huizinga llamaría "continuador descarriado" de la función social del vate. El antipoeta también está ahí "para que el árbol no crezca torcido", para amonestar con la máscara del Cristo del Elqui al "guachito culebra" que no dice "media palabra" sobre lo que sucede en su país ("y perdóname el tono sacerdotal/ es que soy el Fantasma de la Tribu"), para advertirnos que los grandes problemas de la época, el colapso ecológico y el holocausto nuclear, no pueden resolverse a través del enfrentamiento de "las dos filosofías sociales": "Capitalistas y Socialistas/ del mundo uníos/ antes que sea demasiado tarde". El rol social de la voz, de la tribu humana está profundamente minado por las propias devaluaciones de los hablantes de la antipoesía ("Me retracto de todo lo dicho", "quema este libro", "para qué demonios escribo"), pero ello no impide que la poesía de Parra anticipe y proponga, siempre a través del humor y la máscara, en este caso la del "alfabetizador ecológico", la utopía de un porvenir sin fronteras ideológicas: "EN RESUMEN/ en síntesis/ en buen romance/ el futuro será comunista y cristiano/ o no será/ tiene razón Ernesto Cardenal/ y que viva Shile mier-/ mosa patria/ como decíamos anteayer". El antipoeta es, pues, "un bailarín al borde del abismo", "un loco", "un francotirador", pero también el "fantasma de la tribu" que ha aprendido el valor del humor ante el infinito, el poeta de la sobrevivencia que desenmascara la dimensión antihumana de las ideologías que exacerbaban el enfrentamiento entre hombres que deberían unirse para impedir el holocausto ("CATASTROFISTA?/ claro que sí/ pero MODERADO!"), el "tierrafirmista" que sueña con una "revolución pluralista" capaz de llenar el mundo de violetas. "Hay que cubrirlo todo con violetas/ humildad/ igualdad/ fraternidad/ hay que llenar el mundo de violetas". Todo ello "a propósito de escopeta".

Manuscritos inéditos de Nicanor Parra

A USOHE PADRE

de no haber leído a Miller ni a Styron
esto no se perdona fácilmente lo sé
me consuelo pensando
que ellos tampoco me han leído a mí
lo + escandaloso de todo
quien ha leído al dueño de casa
a Cervantes
a Whitman
al Poeta Barata

nadie
los pasamos x alto
como si fueran pelos de la cola
Nos separan abismos
o no dicen Uds...
el idioma

la CIA
las amenazas con la Deuda Externa
para no decir nada a Nicaragua
del ~~tema~~ Canal de Panamá

Algo hay sin embargo creo yo que nos une
+ allá de las picaras apariciones
(y esto no es mi saludo a la bandera)
algo hay que nos une pepito
fuera de nuestro común amor a la democracia
de lo contrario no estamos aquí
los intertextos me dan la razón
estoy pensando en la ponusa de la M.M.
que es la ponusa de la poesía
antes de ser tocada x el hombre
esa ponusa a mí me dice +
que la propia palabra democracia
no sé si estoy pasando de listo
Va propósito de escopeta
¿alguien quiere decirme seriamente
cuándo volvemos a la democracia?

Silencio profundo

Como se ve que estamos en Chile...

Celebro la presencia de estos grandes autores
eso sí que les digo la verdad
aún tenemos miedo ciudadanos

el que sea valiente que nos escuche
lo que quiero decir es lo siguiente
gracias X acordarse de este país
no se vayan escriban manden Ltrta

Y un recarguito para el Tío Sam
Si no es mucha la molestia
que conteste la Carta del Piel Roja

QUÉ ES DIOS PARA VD

Sr Drácula

- Una palabra de 4 letras
a four letter word
- A qué atribuye su éxito
- Al hecho de no tener corazón
- Por qué motivo mata a las mujeres
- Me refocilo viendo correr sangre
- Mais la littérature ?...
- Ye ne pense plus à ça

OCURRE EN SHILE

luego torrencialmente
y la oniciana alcohólica
se pone a regar el jardín

2
hace un muro de ladrillo
lo cubren
y después lo pintan "imitación ladrillo"

3
deseo tener pacasa
quiere decir multiplicar x oro

