

# La antipoesía de Parra

Escritura de la crisis\*

IVAN CARRASCO M.\*\*

Desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta el presente, Hispanoamérica ha aportado no sólo la recepción y continuidad de la literatura europea en el Nuevo Mundo, sino también un particular modo de asumir, sobrepasar y transgredir esta tradición. Grandes figuras, como la misma Sor Juana, Bello, Melgar, Heredia, Darío, Mistral, Huidobro, Vallejo, Neruda, Borges, Guillén, Paz, Cardenal, Lihn, Belli, Zurita, han escrito textos fundamentales de la lírica en español y han incorporado una serie de nociones signadas por la especificidad hispanoamericana: independencia cultural, modernismo, creacionismo, exteriorismo, feminismo, etnicidad, poesía impura, poesía como palabra recogida, poesía de paso, etc. Tres Premios Nobel, entre otros, han reconocido el nivel alcanzado por este proceso.

Dentro de este complejo y heterogéneo conjunto, la obra del chileno Nicanor Parra (1914–) ha ido ganando un espacio cada vez mayor en el interés de los distintos agentes del hecho literario. Esta obra, publicada e inédita, se caracteriza por su carácter plural, transgresor, innovador, multi-forme, variable. Su primer libro, *Cancionero sin nombre* (1937), se inscribe en el ámbito de la poesía convencional y es valorado con el Premio

\*Este trabajo constituye una versión parcial de la conferencia "Nicanor Parra: poeta y antipoeta de la crisis", leída en la Universidad de Valencia (España) en marzo de 1992, durante el Simposio Internacional "Joan Brossa/Nicanor Parra: Dir Poesía/Mirar Poesía".

\*\*IVAN CARRASCO M.: Profesor de Literatura Chilena. Universidad Austral de Valdivia. Crítico y ensayista.

Municipal de Santiago. Sin embargo, el segundo es el que inicia su actividad desequilibradora del discurso establecido: es un volumen mixto, formado por dos clases de texto, nombrado coherentemente *Poemas y antipoemas* (1954). El siguiente, a pesar del éxito del anterior, busca una expresión distinta, fundada en las normas del folklore poético y musical: *La cueca larga* (1958). Ese mismo año, Parra da a conocer su primer discurso metapoético sistemático, "Poetas de la claridad", ponencia presentada en un Encuentro Nacional de Escritores; allí critica la poesía elitista, hermética, sacral, disonante, desrealizada, puesta en boca de un hablante misterioso y portador de una herencia de cultura y de un lenguaje especial, y propone una poesía al alcance de todo público, popular, cotidiana, que encuentra soporte en la lengua común y un sujeto desacralizado. Este pensamiento se profundizará en su Discurso de 1962, donde plantea la antipoesía como empresa de demolición de lo establecido. Luego, *Versos de salón* (1962), *Manifiesto* (1963) y *Canciones rusas* (1967) desarrollan la línea antipoética, mezclada con la lírica convencional en el último libro. *Obra gruesa* (1969), aparecida el mismo año del Premio Nacional de Literatura, es una especie de edición crítica hecha por el autor; ha desaparecido el *Cancionero...* definitivamente sin nombre, y se han agregado dos secciones que consolidan la concepción antipoética, "La camisa de fuerza" y "Otros poemas". Después, aparecen antipoemas diversos en revistas y ediciones limitadas, y la primera edición bilingüe en Nueva York, *Emergency Poems* (1972). *Artefactos*, del mismo año, constituyen una nueva ruptura de la doxa; son una caja de tarjetas postales provocativas y antipoéticas. Los libros siguientes están configurados en torno a la figura de Domingo Zárata Vega, curioso personaje rescatado de la religiosidad popular de Chile, convertido en portavoz de las preocupaciones del autor: *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979). En 1982 aparecen los primeros textos de carácter ecológico, bajo el título de *Ecopoema de NP. El Poema y antipoema a Eduardo Frei*, también de ese año, constituye una abierta intervención en la contingencia política del país, al alabar la condición democrática y legal del extinto Presidente de Chile y expresar la necesidad de protestar contra la dictadura militar. Los *Chistes parra desorientar a la poesía* (1983), una nueva caja de tarjetas postales, continúa el tratamiento de temas contingentes, ecológicos y metapoéticos. *Coplas de Navidad (antivillancico)* de 1983, analiza la grave situación del país y agrega la satirización del libro-objeto, tal como lo había hecho en la edición

norteamericana de *Los profesores* (1971; Antiediciones Villa Miseria). *Poesía política* (1983), antología de textos conocidos y algunos inéditos, agrega un caso de poesía concreta. *Hojas de Parra* (1985) recoge antipoemas conocidos y nuevos, poemas de motivación folklórica análogos a los de *La cueca larga* y algunas paráfrasis de textos ingleses. El último texto editado, el “Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara”, fue leído el 23 de noviembre de 1990 al recibir el Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo; es un texto fundado en la polivalencia de la prosa y el verso, lo indígena, lo europeo y lo americano, el homenaje y la sátira; un texto ni aristotélico ni platónico, sino coincidente con el cinismo de Diógenes, como ha dicho Mario Rodríguez, por lo tanto, un discurso descreído, despreciativo de las convenciones, ridiculizador de los discursos oficiales, sarcástico frente a la vanidad, la pompa, la artificiosidad (1991:140). Además, es necesario acotar que, durante 1952, Parra organizó con Lihn y Jodorowsky un diario mural hecho con collages humorísticos de titulares de periódicos, *El Quebrantahuesos*, antecedente de los artefactos y de formas contemporáneas de intervenir el espacio público mediante las posibilidades del arte.

Por otro lado, Parra ha practicado en forma discontinua un tipo de prosa regido por las mismas reglas antidiscursivas de sus poemas, desde el discurso de 1962 con que recibió a Pablo Neruda en la Universidad de Chile hasta distintos escritos de índole política, cultural y ecológica que necesitan ser recopilados y estudiados.

La significación de la obra de Parra ha sido estudiada desde diversos puntos de vista y criterios interpretativos; destaco aquí tres opiniones relevantes. Cedomil Goic afirma que “la actividad innovadora de mayor efectividad en la transformación de la dicción poética es la antipoesía de Parra, que ejerció un extenso influjo en la poesía hispánica en general” (Goic 1988: 177-8); René de Costa señala que *Poemas y antipoemas*, al publicarse en 1954, revolucionará la poesía, la manera de poetizar en todo el mundo hispanoparlante. Tanto que el propio Neruda adoptará el tono y los procedimientos de la antipoesía en *Estravagario* (1958). En los años 60, Ernesto Cardenal saldrá al ruedo con su variante, el “exteriorismo”, y en España (así como en Italia) irán apareciendo los “novísimos”, dando entre todos un nuevo matiz “no-literario” a la poesía actual (1988: 14-5). En fecha reciente, Saúl Yurkiévich ha dicho en una entrevista: “Se produjo entonces un visible desplazamiento hacia el polo antipoético, una asunción de lo circunstancial, un descendimiento desublimante y una prosificación. Apa-

reció también un espíritu irónico, lúdico-humorístico, un desacartonamiento, una chispa, un desparpajo, una libertad estilística, estructural y una gran ampliación de recursos en relación a la poesía inmediatamente precedente, la de los 40-50, que había sido la de la vuelta al orden. Todos estos síntomas evidenciaban una ruptura positiva, saludable. Es la época de la manifestación plena, pública de la antipoesía de Parra” (Fischer y Castillo, 1991:134).

Complementando lo anterior, me parece necesario puntualizar que todos los textos de Parra no son antipoéticos, sino solamente los que realizan un determinado tipo de texto que puede llamarse así; los otros son poemas convencionales; de motivación folklórica; o concretos; el respeto a la especificidad textual exige no confundir esta clase de textos (Carrasco 1990: 98-115). Sin embargo, la impronta antipoética establece relaciones y similitudes que unifican la escritura de Parra, por lo cual es posible establecer hipótesis interpretativas del conjunto de su obra.

### *ANTIPOESIA: DISCURSO DE LA CRISIS*

Uno de los factores que fundan y vinculan los poemas y los antipoemas de Nicanor Parra es la denuncia de la crisis que afecta a la cultura, al hombre y a la sociedad moderna; su escritura es una exploración crítica de los puntos estratégicos o neurálgicos donde esta crisis se manifiesta o se oculta. Ellos dejan en evidencia que la normalidad y la estabilidad de la existencia y de los valores del hombre moderno sólo son aparentes, porque ocultan los traumas, conflictos, neurosis y temores de una sociedad represiva, deshumanizadora y autodestructiva. Por ello, la obra de Parra está escrita contra el discurso del *stablishment*, a través de sus principales manifestaciones (la literatura, la religión, la política, la ciencia, la filosofía), para deslegitimizarlo, desconstruirlo, desmitificarlo.

Pero, al mismo tiempo, su escritura constituye una de las manifestaciones más expresivas de la crisis. Parra no mantiene la continuidad del proceso sino lo altera al incorporarlo ambiguamente en sus textos mediante operaciones transtextuales irónicas y complejas; para encontrar un lenguaje representativo de la crisis, ensaya usos divergentes de los géneros convencionales, experimenta con los textos populares folklóricos, con los objetos significantes, etc., hasta encontrar la antipoesía, que llega a ser el auténtico

código de la crisis de la sociedad moderna. Y, por ello mismo, representa la crítica más transgresora de las estructuras, comportamientos y sistemas de valores que conforman la modernidad.

El espacio de la literatura es explorado por Parra mediante la práctica de distintas modalidades textuales, motivada por una incesante reflexión metapoética, y sobre todo mediante la realización plena de un género poético nuevo: el antipoema o poema antipoético.

En contra de los usos habituales a mediados de siglo, Parra publica en 1958 una serie de textos fundados en las normas de la tradición folklórica del poema y de la canción. Propone, por tanto, una manera distinta de decodificar el texto poético: a través de la oralidad, sí, tal como la lírica clásica o romántica, pero con una diferencia clave: el texto debe ser ejecutado musicalmente, por lo tanto, tiene una existencia doble, como poema convencional que se lee o escucha y memoriza, y como texto ("letra" decimos) de una canción. Y no de una canción propia de la llamada música clásica, culta o educada, sino de una canción popular, afincada a la experiencia folklórica. Por tal motivo, algunos textos de Parra han pasado a formar parte del repertorio de conjuntos o intérpretes musicales. Es el caso de "El chuico y la damajuana", "La cueca larga", "Defensa de Violeta Parra", y otros. (Acoto, al margen, que es necesario estudiar la proyección de los textos antipoéticos en otros códigos, como es el caso de las obras teatrales montadas a partir del montaje de sus versos (*Todas las colorinas tienen pecas* y *Hojas de Parra*) o de obras gráficas motivadas o centradas temáticamente en antipoemas).

Esta inserción de textos de motivación folklórica en el corpus de la poesía consagrada provoca una fuerte conmoción y transgrede la rigurosa separación entre las artes y entre lo culto y lo popular. Por una parte, permite mezclar elementos de origen folklórico o popular (como el humor grueso, la temática picaresca, provocativa e, incluso obscena, la cotidianidad vulgar, la métrica arcaica, la aparición de elementos de la fantasía popular: cuando el chancho vuela y la perdiz críe cola, p.ej.), con una sintaxis normal, términos elevados, alusiones literarias, un hablante educado, etc. Textos como "Brindis a lo humano y lo divino", "Coplas del vino", "Los dos compadres", "El huaso Perquenco", "La cueca larga", *Coplas de Navidad*; "El chuico y la damajuana"; y términos como me gusta pelar el ajo, a mí no me cuentan cuentos, tápate las canillas con un gangocho, pelao cabecetuna, los sinforosos bailan piluchos, me pegué un costalazo, etc.; junto a expresio-

nes como transmuta la nieve en fuego, almas gemelas, cristiano de buena cepa, en fucsia y en azucena, el beso de una doncella, etc., cuestionan la separación entre la ignorancia y la educación, las clases altas y bajas, el conocimiento vulgar y científico, etc., en que se basa la estructura social que genera la división entre folklore y arte de élite.

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

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

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

(“La montaña rusa”)

¿Esto es un poema?... Sí, un poema escrito para deslegitimizar la forma convencional de entender la lírica, escrito contra la concepción establecida y estereotipada de poesía. Esta es presentada como algo superado, obsoleto: el texto afirma que “fue”, por lo tanto, ya “no es”. La poesía ha sido sustituida por un juguete, una montaña rusa: la antipoesía. La imagen de la poesía como entidad antropomorfa o celestial, de carácter estético y espiritual, actividad seria, solemne, trascendente, intelectual, surgida de la vocación humanista del escritor, es la presuposición que sostiene este texto. Esta imagen, no dicha, aparece reemplazada en el texto por la imagen de un aparato mecánico, producto anónimo y masivo de la tecnología de la sociedad moderna, hecho para la entretención, regido por motivaciones comerciales, caracterizado por su condición kinética, ruidosa. Y, por supuesto, ni humana ni divina. ¿Quién habla en este poema? Ya no un sujeto profundo, conocedor del hombre, la vida y sus misterios, que trata de comunicar un mensaje de emoción y sabiduría apelando a la hondura espiritual del lector; al contrario, es un hombre gritón, beligerante, un

charlatán de feria, un propagandista de una mercancía cualquiera que invita a los posibles clientes a acercarse. El espacio íntimo de la poesía se ha convertido en un lugar público al que cualquiera puede acceder sin dificultades, sin ninguna iniciación o preparación, sólo con el derecho de ser cliente, que lo da el dinero de la entrada. El espacio de la poesía en el antipoema es una feria de entretenciones, a la vista de todos, llena de luces, colores y sonidos. Está habituada por funcionarios impersonales dedicados a hacer marchar el negocio y por clientes ocasionales que van a pasar un momento agradable, pero en ningún caso a buscar una revelación, una palabra eufónica o un diálogo profundo. El lenguaje usado no es, tampoco, depurado, selecto, distinto al de la calle; es un lenguaje coloquial, vulgar, propio de la comunicación cotidiana, más cercano a la oralidad que a la escritura literaria convencional.

El efecto del antipoema en el acto de recepción no es una vivencia grata, sublime o inquietante, sino más bien una experiencia desagradable, una mofa, una agresión textual. El antipoeta juega con las expectativas del lector, manipulando con maestría y astucia su decodificación del texto. Comprendido como mecanismo generativo, el antipoema consiste en la producción de elementos textuales que en apariencia pertenecen a esquemas o marcos establecidos, por lo cual el lector espera un producto estético garantizado por las convenciones vigentes. Esto lo configura el antipoeta a través de apelaciones a lo consabido, a la norma, a la doxa, en otras palabras, a la verosimilitud canónica del texto y del discurso propios de la sociedad moderna. De este modo, muchos antipoemas simulan tratar temas predilectos de la literatura occidental (como el amor galante, el amor imposible, el viaje al infierno, el espacio sagrado, la juventud, los vínculos con la divinidad, la muerte, la poesía, el apocalipsis), o adecuarse a géneros y formas tradicionales (como en "Oda a unas palomas", "Epitafio", "Madrigal", "Los cuatro sonetos del apocalipsis", "Noticiero", "Discurso fúnebre", "Manifiesto", etc.), o parafrasear textos prestigiosos y respetables, como en "Padre nuestro", "Canto Primo" (de la *Divina Comedia*), "Corde-ro Pascual", "Acta de Independencia", "Agnus Dei". "El principio de Arquímedes", "Los límites de Chile", etc.; o tratar los grandes problemas que preocupan a los científicos, filósofos o políticos, como en el caso de "Sigmund Freud", en "Pensamientos", que asumen la meditación de Pascal, "El hombre", "La mujer", "La fortuna", "Cronos", "El premio Nobel", "Los cuatro elementos", o manifiestan su interés por los grandes

personajes de la historia como el Papa, Yuri Gagarin, Freud, Fidel Castro, o de la literatura, como Mallarmé, Rimbaud, G. Mistral, Neruda, Aristófanes, etc.

Sin embargo, esta primera impresión se anula bruscamente al observar que “La mujer imposible es la mujer de dos metros de estatura”, o “La mujer que no quiere desnudarse / Por temor a quedar embarazada”; que la peregrinación al espacio sagrado es un vulgar viaje en bicicleta hacia Chillán; que el galán imperfecto se dedica a leer una revista mientras la novia triste desmaleza la tumba de su padre; que el premio Nobel no es de Literatura sino de Lectura; que al buen ladrón sólo le interesa pedirle un cargo a Cristo mientras permanecen en la cruz y no un lugar en la eternidad: quiere ser presidente del Senado, Comandante en jefe del Ejército, Embajador en cualquier parte a medida que desciende el nivel de los pedidos, Capitán del Colo Colo, Rector del Liceo de Ancud o al menos Director del Cementerio. Es sorprendente que en un “Madrigal” se plantee el mejor modo de hacerse millonario, inventando un ataúd de doble fondo para que el cadáver se asome a otro mundo o un truco para fijar las imágenes en un espejo cóncavo o convexo; que la definición de antipoeta y antipoesía se resuelva a través de un test escolar en que el lector “Marque con una cruz / La definición que considere correcta”, que el apocalipsis se lleve a cabo en un Jardín Zoológico o que el orante diga “Cordero de Dios que lavas los pecados del Mundo / Dime cuántas manzanas hay en el paraíso terrenal”, o “Hazme el favor de decirme la hora”, o “Dame tu lana para hacerme un sweater”.

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



“Yo no digo que ponga fin a nada  
No me hago ilusiones al respecto  
Yo quería seguir poetizando  
Pero se terminó la inspiración.  
La poesía se ha portado bien  
Yo me he portado horriblemente mal.  
Qué gano con decir  
Yo me he portado bien  
La poesía se ha portado mal  
Cuando saben que yo soy el culpable

¡Está bien que me pase por imbécil”

(“La poesía terminó conmigo”)

No sólo es un pequeño burgués, un mercader indiferente a las puestas de sol o un profesor de pantalones verdes; también es un poeta fracasado, vencido por su propia amada: “Se me pegó la lengua al paladar”:

“Se me pegó la lengua al paladar,  
Tengo una sed ardiente de expresión  
Pero no puedo construir una frase.

Ya se cumplió la maldición de mi suegra:  
Se me pegó la lengua al paladar.

¿Qué estará sucediendo en el infierno  
Que se me ponen rojas las orejas?

(“Se me pegó la lengua al paladar”)

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

Se dirige a los lectores con malicia:

“¿Saben lo que me pasa con mi novia?  
La sorprendí besándose con otro  
Tuve que darle su buena paliza  
De lo contrario el tipo la desflora”.

El carácter cómico de esta situación se acentúa con la actitud farsante que asume para indicar su estado de ánimo exultante y dispendioso:

Pero ahora me quiero divertir  
Empezar a cavar mi sepultura  
Quiero bailar hasta caerme muerto  
¡Pero que no me tilden de borracho!//.../  
Yo no mezquino nada a los amigos  
Todo lo pongo a su disposición  
–Pueden hacer lo que mejor les plazca–  
Mesa a disposición de los amigos  
Trago a disposición de los amigos  
Novia a disposición de los amigos  
Todo a disposición de los amigos  
  
¡Pero que no me vengan con abusos!

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

“Plaga de motonetas en Santiago.  
La Sagan se da vuelta en automóvil.  
Terremoto en Irán: 600 víctimas.  
El gobierno detiene la inflación.

Los candidatos a la presidencia  
Tratan de congraciarse con el clero.  
Huelga de profesores y estudiantes /.../  
Huelga del personal del cementerio  
Un policía, por hacer un chiste,  
Se levanta la tapa de los sesos.

La derrota de Chile en el Perú:  
El equipo chileno juega bien  
Pero la mala suerte lo persigue /.../  
Choque entre Cartagena y San Antonio  
Carabineros cuentan los cadáveres  
Como si fueran pepas de sandía.

Este fenómeno adopta diversas modalidades a través de la escritura parriana; a veces el sujeto desaparece completamente como persona; otras, asume una variedad prodigiosa de identidades (o máscara) ambiguas, contradictorias, indefinidas, cambiantes: escritor, periodista, conferencista, cronista de viaje, payaso de circo, mendigo, cumpleañosero, anciano malas pulgas, sacerdote, enamorado, político, predicador callejero, ecologista, supermacho, profesor, estudiante, difunto, moribundo, deudo. Sin duda, el personaje más significativo presentado por la antipoesía es el Cristo de Elqui, quien no sólo ha sido el soporte enunciativo de dos volúmenes publicados y otro inédito (La vuelta del Cristo de Elqui), sino de distintos otros textos; incluso ha servido de portavoz del autor empírico N. Parra en más de una entrevista. En coherencia con la multiplicidad de hablantes, Parra ha desarrollado una gran variedad de situaciones comunicativas, de actos de lenguaje y de modos de decir (Cf. Goic 1970; Carrasco 1990).

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

“Ya no me queda nada por decir  
Todo lo que tenía que decir  
ya ha sido dicho no sé cuántas veces”.

Esta afirmación supone la existencia de una grave crisis de la actividad y de la institución literarias.

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

“El poeta no cumple su palabra  
Si no cambia los nombres de las cosas /.../ y  
Todo poeta que se estime  
Debe tener su propio diccionario”.

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

Resulta obvio pensar que si el poeta propone cambiar el lenguaje, es porque éste ya no responde a las necesidades de comunicación ni de representación de lo existente; la literatura también se ha anquilosado, como lo declara mediante el procedimiento del trabalenguas en un artefacto:

“La poesía chilena se endecasilabó  
¿Quién la desendecasilabará?  
El gran desendecasilabador”.

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

## LA CRISIS DEL MUNDO

Para el antipoeta, no sólo la literatura está en crisis; la sociedad entera lo está. En un texto de 1954 "Los vicios del mundo moderno" lo afirma con claridad. Lo único que permite caracterizar la vida actual es una serie interminable de males, delitos, aberraciones, tales como discriminaciones étnicas, exterminio de los pieles rojas, trata de blancas, crueldad sexual, aborto, etc. Para el antipoeta, "el mundo moderno se compone de flores artificiales / Que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte" y está controlado por personajes de la más dudosa calaña: delincuentes, estrellas de cine, especuladores, impostores, imbéciles. En cambio, los sabios se pudren en los sótanos de las catedrales, las almas nobles son perseguidas implacablemente por la policía, la bailarina más grande del mundo muere pobre y abandonada ¿Qué se puede hacer? Esperar que se termine todo gracias a una catástrofe natural o un bombardeo; mientras tanto, buscar con poco de placer explotando a los demás, a través del sexo p. ej.: "Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la miserable costilla humana / Extraigamos de ella el líquido renovador, / cada cual de acuerdo con sus inclinaciones personales", dice en forma sardónica.

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

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

Los habitantes de este mundo son seres escépticos, rebeldes, degradados, de carácter kafkiano o chaplinesco, antihéroes como insiste Ibáñez (1975: 285-9); son individuos neuróticos, marginales, cotidianos, llenos de limitaciones, tedio, banalidades. La excepción es un tipo de personaje de origen campesino, de condición modesta, caracterizada por su sabiduría y su vitalidad; el más notable es la figura de la madre del autor, Clara Sandoval, aunque también es evidente la simpatía por Violeta, su hermana, y otros personajes femeninos (Colombina, su hija, o Gabriela Mistral).

Los demás familiares subvierten el estereotipo de la bondad, el cariño y

la protección, pues aparecen tías explotadoras, abuelos que no quieren jugar con sus nietos, hijos egoístas con su progenitora, yernos infieles que intentan seducir a su suegra, madres que abandonan a sus hijos (“Esa mujer maldita/ No quiere salvar a sus hijos”, “La mujer”), etc.

la relación amorosa entre hombre y mujer aparece profundamente distorsionada en la antipoesía. La mujer es ironizada con suma crueldad, tanto en su condición femenina como de amada o esposa: “La mujer” es considerada una “especie de antimujer” y en “Mujeres” se presenta una serie de tipos femeninos anormales y grotescos, que en lugar de suscitar cariño o pasión sólo provocan burla y fastidio: “Todas estas matronas respetables / Con sus labios mayores y menores / Terminarán sacándome de quicio”. Por su parte, los varones que forman la pareja también se caracterizan por sus limitaciones, o su incapacidad erótica, como puede verse en “Quédate con tu Borges”, “El galán imperfecto”, “Conversación galante”, “Idilio” o “Preguntas del marido deficiente”.

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

En “La víbora”, texto clave para examinar esta situación, Parra antipoetiza el modelo de la mujer como ángel de seducción, que se conserva no sólo en la tradición literaria sino también en el verosímil (muchas veces inconfesado) de la cultura hispanoamericana. Para ello, lo superpone con el estereotipo de la femme fatale, que en el texto aparece como una mujer dominante, materialista, interesada, que incluye connotaciones diabólicas. Esta mujer es un ser ambiguo, atrayente y repugnante al mismo tiempo, de una belleza de Medusa, ha dicho Goic (1973), que en lugar de ofrecer goce y placer a su pareja, sólo le causa problemas, lo esclaviza y lo explota sexual y económicamente: “Durante años estuve condenado a adorar a una mujer despreciable / Sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas sin cuento / Trabajar día y noche para alimentarla y vestirla / Llevar a cabo algunos delitos, cometer algunas faltas”. Aunque abrumado por tanta exigencia e insistencia, el pobre galán no puede librarse del hechizo que ella ejerce sin piedad: “Largos años viví prisionero del encanto de aquella mujer / Que solía presentarse a mi oficina completamente desnuda / Ejecutando las

contorsiones más difíciles de imaginar / Con el propósito de incorporar mi pobre alma a su órbita / Y sobre todo para extorsionarme hasta el último centavo”. La reacción del hombre es un sentimiento de humillación, que se opone a la actitud segura y dominante típica del machismo pero también es ambigua; luego que se han separado y ella le ofrece una reconciliación que más parece un contrato comercial (“Dispongo de un buen capital; / Dediquémonos a un negocio productivo, los dos, amor mío / .../ Lejos del mundo construyamos nuestro nido), él la trata en forma distinta e intenta aprovecharse también, al mismo tiempo que le dice que todo ha terminado entre ellos: “Tráeme un poco de agua, mujer, / Consígueme algo de comer en alguna parte, / Estoy muerto de hambre”. En otras palabras, quiere que la mujer, la víbora, adopte el papel tradicional de servicio al hombre prescrito por la sociedad.

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

Sin embargo, los textos cumbres son los antipoemas que transforman los discursos cristianos en antipoemas, por un lado el Evangelio, sobre todo las Bienaventuranzas, mediante las *Prédicas y sermones del Cristo de Elqui*; por otro, las oraciones, como el Padre Nuestro y el Yo Pecador.

Otro espacio estratégico explorado a través de la antipoesía es el conjunto de aspectos que conforman la problemática ecológica: la contaminación, la destrucción del medio ambiente, la política de las potencias industrializadas, etc. El antipoeta vincula esta problemática a una perspectiva apocalíptica y a la contingencia chilena durante la dictadura, pero sin reducirla a un plano local; siempre es la situación planetaria la que preocupa al sujeto ecólogo,

que es una nueva máscara del antipoeta, dentro de la cual incluye a la propia disciplina ecológica a través de los procedimientos permanentes de su escritura transgresora.

La conciencia apocalíptica le permite al antipoeta ecólogo darse cuenta que la contaminación abarca todo lo existente, como afirma en una tarjeta: “el mundo actual / el inmundo actual”; ello incluye también a los seres humanos y a los sentimientos: “Rara la lola sana / casi todas están contaminadas”. El peligro de destrucción no es algo previsto para el futuro, sino presente en la actualidad: “Ojo. Peligro a cero metro”, afirma, usando el modelo de los letreros de señalización de los caminos.

La ecología es usada por el antipoeta como perspectiva totalizadora para relativizar las distintas concepciones ideológicas que pretenden explicar y organizar la sociedad, particularmente las doctrinas políticas. Imitando ambigüamente los teletipos de las agencias internacionales cuestiona al capitalismo y al comunismo por carecer de una conciencia abierta a la defensa de la vida en el planeta: “Ultima Hora Urgente / UP / Washington / o contaminación o comunismo / venga la contaminación / entre dos males el menor”, y “Ultima Hora Urgente / Kremlin-Moscú / o contaminación o capitalismo / venga la contaminación / entre dos males el menor”. También transforma el lema clásico del Manifiesto Comunista en una nueva bandera de lucha, ahora del ecologismo: “Dice: proletarios del mundo uníos/debe decir: peatones del mundo uníos”; declarando obsoleto al otro discurso, ocupa su lugar de modo satírico.

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

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



pollos circulaban crudos por el paisaje”. Lógicamente, la expectativa de futuro es atemorizante, pues el alimento será insuficiente, “optimismo y pesimismo / A este paso que vamos el año 2000 / comeremos KK / –dificulto que alcance para todos”, problema derivado de la ideología dominante en la sociedad postindustrial: “Consumir humanum est”.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

- CARRASCO, IVÁN, 1990: *Nicanor Parra: La escritura antipoética*. Santiago, Universitaria.
- COSTA, RENÉ, de, 1988: “Para una poética de la (anti) poesía”, *Poemas y antipoemas*. Madrid, Cátedra, pp. 7-46 (ed. crítica de R. de C.)
- FISCHER, M. LUISA Y CASTILLO, ROBERTO, 1991: “Saúl Yurkiévich, confabulador con la palabra”, *RCHL* 37, pp. 129-39.
- GOIC, CEDOMIL, 1970: “La antipoesía de Nicanor Parra”, *Los Libros* 9, pp. 6-7.
- GOIC, CEDOMIL, 1988: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana III. Epoca Contemporánea*, Barcelona, Crítica, pp. 177-180; 183-6.
- IBÁÑEZ, JOSÉ MIGUEL, 1975: *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago, Nascimento.
- RODRÍGUEZ, MARIO, 1991: “El discurso de Guadalajara”, *Atenea* 463-4, pp. 139-166.