

Pablo García

Contrafigura de Nicanor Parra



EN 1937 Nicanor Parra publicó *Cancionero sin Nombre*. En 1938 Oscar Castro entrega *Camino en el Alba*. En 1939 Omar Cáceres publica *Porvenir de Diamante*. He aquí una interesante trilogía de poetas afines, los cuales, en un terceto de interesantes voces, marcaron un momento en la lírica chilena.

La muerte enmudeció a Oscar Castro, precisamente cuando doblaba una esquina que lo hubiera transformado de hábil versificador, en poeta auténtico, sumergiéndola en las robustas corrientes de su maravillosa vida profunda. Omar Cerda, perdido entre mamotretos de juicios y otrosíes de interpretaciones legales, ejerce de abogado en tierras sureñas, regiones ubérrimas de poesías, pero frente a las cuales el poeta calla y vacila. Es sólo Nicanor Parra el que se prolonga hasta nosotros con sus *Poemas y Antipoemas*, recientemente editados por Nascimento.

¿Qué une a estos poetas? ¿Qué hay en ellos de común? Desde luego, entregan sus voces en un momento en que el país vibra al compás de nuevas palabras. Canciones de redención social estremecen los cielos del universo. Distintas concepciones de la vida luchan en el escenario mundial y los pueblos se sitúan a este o al otro lado de la raya que traza su evolución histórica y su propio destino. Nosotros nos situamos a la izquierda y empujados por la

robusta e incontenible presión de las clases populares, iniciamos una nueva etapa en nuestro desarrollo ciudadano.

La guerra civil española nos lleva a los orígenes de la lírica castellana y de la tradición tomamos el romance, volvemos a su música diáfana y se escribieron en el corazón de la raza canciones de esperanza y heroísmo.

Ya desde la garganta de Antonio Machado venía naciendo la renovada voz de los juglares. Cuanto en ella había de profunda y grave, de leve y soñadora, volvía a nuestros oídos, atravesando la historia y estremeciéndonos el corazón.

En la década del treinta se universalizan las voces de García Lorca, Alberti, Miguel Hernández y sus palabras encuentran eco en muchos poetas americanos. España empieza a desangrarse y el romance grita pidiendo auxilio, estimulando a la acción, proclamando las verdades de esa hora.

La muerte de García Lorca, acaecida en nefastos avatares de la guerra civil, centra la atención en su deslumbrante poesía y el espejeante rebrillo de sus metáforas es la campana que marca una hora interesante en nuestra lírica.

De ahí parten las raíces de estos tres poetas chilenos y cada uno, de acuerdo a su propia contextura espiritual, va entregando la música que vibra en su corazón.

Dentro de la zona sur del país estos poetas se reparten y representan tres extremos de ella. Castro es de Rancagua; Parra de Chillán; Cerda de Cautín y en consecuencia, si hay algo que los une, también hay algo que los separa.

La década del treinta es epidérmica para nuestra poesía. Predominan la metáfora, el juego verbal, ya sea fácil o de efecto retardado; el colorido, el ingenio. Es una poesía donde los tímpanos son factores esenciales. La poesía entra por el oído. No hay esa música suave, asordinada, interior, a la que tenderán los poetas de la generación siguiente.

Tales factores son elementos de unión en estos poetas. Pero en Oscar Castro su virtuosismo tiende a cierta postura dramática,

entristecida, ante la existencia. Cerda, en cambio, a contrafilo de cuanto entendemos nosotros por poesía sureña, hace vibrar en su voz el relampagueo de los veranos del sur, con su colorido esplendoroso, con su lujuria de luz diamantina. Parra, por el contrario, vive ajeno al paisaje, procurando más en decires, consejas y anécdotas extravagantes. Su mismo físico corresponde al de un guasito ladino, aniñado y dicharachero. Examinemos cualquiera de sus poemas y siempre nos llamará la atención su facilidad verbal y el ingenio con que va soltando los asuntos.

Nuestra provincia de Ñuble está llena de esta clase de narradores y es fácil encontrarlos en los lugares más inverosímiles. No es por casualidad que *Cancionero sin Nombre* parezca más bien una recopilación de aires, tonadas y cuecas que piden a gritos el tamborileo, la "huifa" y el palmeo de las manos. En esto Parra no ha hecho sino pulir algo la letra y el estilo de nuestro cancionero popular.

*Por la orilla de la quinta
su voz se pierde,
se aleja tejiendo cintas
de peces verdes (La espuela perdida).*

*Mi corazón va subiendo
por una escalera larga,
por verlo subir te cobro
la cinta de tus enaguas (Lance).*

*Voy a sentarme a la plaza
de pena, de pena, pena
y acaso a la plaza llego
la plaza, plaza me alegra (Remolino interior).*

Los ejemplos son muchos y no hay sino abrir el libro en cualquiera página para que ellos salten a la vista.

Payador típicamente popular, sus versos —“a lo humano”— se sustentan en la médula profunda del pueblo; hacia allá corren y de allá vienen, en un fluir y refluir constante que toma y da; que absorbe y devuelve para esplendor de nuestra poesía.

La contextura cerebral de Parra hace que se detenga en lo inmediato desdeñando la lejanía. Ama la anécdota y busca contarla con gracia dicharachera, extendiendo ante el lector el variado abanico de su imaginación. No se han hecho para este poeta los intrincados problemas de la metafísica. El ser, la muerte, el a dónde vamos y de dónde venimos, no encuentran eco en su espíritu. Acaso influyera el hecho de que el período en que adviene a la poesía se caracteriza por la acción; es de lucha y combate de ideas, aunque nada de esto se observa en *Cancionero sin Nombre*. Pero también es factor decisivo el medio geográfico en que nace, tan poco propicio a las profundas meditaciones filosóficas y la introspección.

Domina allí la tierra domada, el campo cultivado, la lejanía en cuya loma ondulan las espigas o la extensión inmensa, humillada y limitada por el cerco de alambre o la tranquera. El camino que se pierde a la distancia, antes que factor de ensueño, es medio para ir a buscar al compadre Zutano y llevarlo de juerga donde las niñas Mengano.

Es poco lo que allí no está mensurado y la atmósfera es en esa zona —salvo excepciones— clara, diáfana, poco densa y en consecuencia, más apropiada para el dicharacho y la réplica a flor de piel.

Si hacemos un rápido apunte de las palabras usadas por Parra en *Cancionero sin Nombre*, resulta el siguiente inventario, separado más o menos en grupos afines:

Flores: acacia, dalias, flor de durazno, lilas, helechos, azucena, hiedra, violetas, nardo, magnolia, lino, jazmín.

Arboles, arbustos, frutas, etc.: membrillo, manzana, guindo, cerezas, mimbre, viña, limón, nueces, almendras, coligüe.

Yerbas, legumbres, etc.: menta, apio, "cordel de apio", "cordel de pasto", albahaca, ajo, cebolla, habas, trébol.

Animales, insectos, aves, etc.: abejas, palomas, yegua, caballo, caracol, gallo, luciérnagas, golondrinas, potrancas, perro, galgo, gato.

Menesteres de campo, etc.: coyunda, ramal, montura, espuelas, chicote, cuero, huasca, escopeta, acequia, horquetas, rueda.

Elementos de la naturaleza: viento, rocío, luna, río.

Otras cosas: bodega, fundo, cueca, chaqueta corta, trago, guitarra, lienzo, tijera, vestido, billetera, cinta, corpiño, huevos, aguardiente, revólver, naipe, bandidos, ángeles, diablo.

Como se ve, todo corresponde a un ambiente estrictamente doméstico, cultivado, de huerto o fundo ñublenses.

Diecisiete años más tarde, Nicanor Parra publica *Poemas y Anti-poemas*, libro de interesantes revelaciones.

En lo que va de una obra a otra, se observa claramente la evolución interior del poeta. Para empezar, los temas aquí incluidos han perdido su intrascendencia y ya no asistimos a ingeniosos virtuosismos verbales, antes, por el contrario, el coplero —poeta menor— es reemplazado por un lirida auténtico, de acento propio y ancha voz poética.

Es interesante constatar esta evolución, pues, partiendo de lo popular y sin rechazar ni dejar de mano los recursos expresivos comunes, Parra ha conseguido crearse una manera de expresión propia originalísima, llegando a insospechadas alturas de inspiración.

Un poeta que ha escrito "Catalina Parra", "Hay un día feliz", "Es olvido", "Se canta al mar", "Meditación nocturna", "La mano de un joven muerto", tiene sobrado derecho a ocupar un lugar destacado en la poesía americana.

Pero Parra no se ha detenido ahí, antes bien, *Poemas y Anti-poemas* es el testimonio de un poeta que busca superarse no sólo merced a nuevas formas expresivas, sino a través de "experiencias" alquitaradas de lo cotidiano. Grave síntoma de lo que digo es el poema "Preguntas a la hora del té" donde el poeta forcejea procu-

rando superar su "manera" de entonces, reajustando su técnica en forma y fondo a las nuevas posibilidades que instintivamente procuraba alcanzar.

De esta lucha resulta un poema que contiene elementos dispares. Para empezar, el ambiente corresponde al sofisticado y "fino" de una "hora del té" inglesa, con un "señor desvaído que mordisqu coasta delicadamente una galletita mientras filosofa acerca de la vida.

Pues bien, en la poesía a que Parra nos tenía acostumbrados hasta entonces, no aparecen señores desvaídos y ningún personaje pierde su tiempo en estériles lucubraciones sobre el más allá o las correlativas que se pueden trazar entre estética y moral. Agreguemos a esto que el tema no es "campero" sino urbano y se ha reemplazado la chaqueta corta del huasito por el vestón del intelectual aun cuando la filosofía que parece contener el poema, es ciertamente el fiel trasunto del práctico espíritu campesino.

En seguida, si bien el cuerpo central del poema obedece a cierto ritmo externo, los extremos aparecen descosidos, cuelgan y con la señal evidente de un débil tanteo en otras dimensiones rítmicas.

En "Oda a unas palomas", "Rompecabezas" y otros poemas por el estilo, el poeta ha ido soltando amarras y lentamente avanza, titubeando y sin encontrarse todavía.

Ahora bien, más o menos en 1948, nuestra poesía muestra algunas señales de renovación. Por esa época Gonzalo Rojas publica *La miseria del hombre*, Raquel Jodorowsky trabaja en *Dimensión de los días* y yo mismo, perdido en tierras sureñas, eslabonaba los poemas de *Situación de la Angustia* (inédito) y *El Estrellero inútil*.

¿Qué palabras nuevas traíamos a la poesía? ¿Qué nueva actitud? ¿Qué mensaje de renovación? Desde luego, una inquietud ontológica. Una preocupación por la metafísica y la antropología filosófica. El deseo de intuir poéticamente el destino del hombre, su origen, su devenir, el sentido de su existencia. Para nosotros la

poesía perdía su carácter de cosa deportiva, juguetona o zalame-
ra, para transformarse en una disciplina rigurosa, estrictamente
asida a la realidad, experimental, empírica, exacta y a la que ha-
bía que acercarse asido a una sólida cultura filosófica.

Así nos dedicamos a llevar a la poesía trozos de nuestra vida
común, sin transformarlos, sin mutilarlos, sin amortiguar su terri-
ble verdad. Porque fuimos en todo extraordinariamente sinceros y
no temimos desnudarnos y llegar hasta las últimas consecuencias
con tal de avanzar en el verdadero conocimiento de las cosas.

De ese modo nacieron los poemas terriblemente objetivos, exac-
tos, rigurosos, que forman *La miseria del hombre*. Así, esas con-
fidencias valerosas de Raquel Jodorowsky; así mis discutidos "re-
latos desvergonzados" de *El Estrellero inútil*.

¿Qué pretendíamos con esta actitud? ¿Obedecía acaso al de-
seo de escandalizar a los demás? Nada de eso. A través de aquellos
poemas buscábamos estampar testimonios de nuestro estado de áni-
mo o de determinadas circunstancias de nuestra existencia. Por eso
los llamé "relatos" pues yo no los consideraba propiamente poemas
sino el relato de algo por medio de palabras cuyo conjunto tanto
podía separarse en versos arbitrariamente armados, como echarlo
a correr en prosa.

En lo que a mí respecta, fué mucho después y cuando ya ex-
perimentaba con algunos aspectos de mi poesía metafísica, que yo
adiestré mi oído en percibir el ritmo interno del poema y pude así,
instintivamente, irlos construyendo dotados de cierta armoniosa
musicalidad.

No creo que mi experiencia difiera mucho de la de Rojas y
la Jodorowski, pero lo cierto es que cuando esos poemas fue-
ron apareciendo, había en ellos algo distinto e inusitado.

¿Pero acaso no existían antecedentes en nuestra poesía? Claro
que sí. Sería necio no reconocer nuestra deuda con Neruda en lo
que se refiere a la forma. Nosotros partimos evidentemente de sus
hallazgos y aún cuando muchos de sus poemas de esa época son rít-

micamente defecuosos, así y todo constituían una lección de la que era necesario sacar provecho.

Sin embargo, dos cosas nos separaban de Neruda: 1.—Nuestro deseo de claridad y, 2.—Nuestra intención de referirnos a puntos concretos, a experiencias cuyo sentido y valor estaba comprobado o intuído por nosotros.

De ahí entonces que el problema estético que se nos planteaba era: "Dada una realidad, expresarla en poesía" y por eso en aquellos años nosotros pensábamos que la inspiración era un lugar común sustentado por los tontos de las academias. Lo que nosotros necesitábamos no era inspiración, sino un hecho concreto para convertirlo en poesía, es decir, en lo que nosotros entendíamos por poesía.

Además de Neruda estaban Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva. Con ellos nuestro lema era: guerra a la metáfora, muerte a la imagen; viva el hecho concreto y otro vez: claridad.

Ahora bien, lo que para mí eran "relatos", poemas para Rojas, para Nicanor Parra eran "antipoemas".

En una antología que apareció en 1948, dice Parra: "La función del artista consiste en expresar rigurosamente sus experiencias personales sin comentarios de ninguna especie.

"La función del idioma es para mí la de un simple vehículo y la materia con que opero la encuentro en la vida diaria".

Más adelante agrega: "Y en cuanto a contenido, también estoy en contra de un romanticismo exclusivista. La angustia, la desesperación, la nostalgia, son algunos aspectos parciales del alma humana. Personalmente preferiría trabajar a base de elementos menos usados; la frustración y la histeria, factores determinantes de la vida moderna, me atraen con una fuerza especial".

¿En qué punto estábamos de acuerdo con Parra? En aquello de que: "la función del artista consiste en expresar rigurosamente sus experiencias" y en buscar una poesía a base de "hechos", o sea, estábamos de acuerdo en la forma, en la expresión externa del poema.

¿En qué punto no concordábamos? En el fondo del asunto. Parra manifiesta su deseo de trabajar “a base de elementos menos usados: la frustración y la histeria” los cuales lo “atraen con una fuerza especial”. A nosotros, la frustración y la histeria nos importaban un bledo. Si de pasada dábamos con ellos —como en verdad ocurrió—, magnífico, pero no nos quedábamos allí pues nuestras preocupaciones iban mucho más allá, es decir, hacia los problemas eternos y sin respuesta del hombre.

Era necesario hacer este paréntesis para entrar en la raíz de lo que son estos “antipoemas” de Parra y para señalar, a la rápida, algunos detalles que ya pertenecen a la historia de nuestra poesía.

Así pues y según el criterio ya expresado por Parra, los antipoemas son experiencias personales a base de la frustración y la histeria.

Dividiendo groseramente los poemas en ambos grupos, tendríamos la siguiente casificación:

Histeria: Notas de viaje, Madrigal, Sólo de piano, El Peregrino, Recuerdo de juventud, La víbora, Las tablas, Rompecabezas.

Frustración: El túnel, La trampa.

Quedan fuera de ambas clasificaciones los que podríamos llamar poemas discursivos. A saber: Oda a unas palomas, Advertencia al lector, Palabras a Tomás Lago, Los vicios del mundo moderno, Soliloquio del individuo. Luego dos de corte romántico: Paisaje, Cartas a una desconocida, y, un poema erótico de extraordinaria belleza: Canción.

Si observamos la primera manera de Parra, lo que inmediatamente salta a a vista es cierto humorismo sano y juguetón. A lo que parece, el poeta se distraía en estas liviandades y era lo que caracterizaba más cabalmente a *Cancionero sin Nombre*.

Más tarde Parra dirá: “Huyo instintivamente del juego de palabras” (1948) y si, como ya lo vimos, evoluciona su concepto de la poesía, también su humorismo se transforma en ironía, en sarcasmo. En este aspecto toma contacto con Gonzalo Rojas. Recordemos, por ejemplo, el poema “La lepra” de *Miseria del Hombre*:

*Todavía recuerdo mi clase de retórica.
Ceremonia del Juicio Final. Un gran silencio
hasta que el Profesor irrumpía: "Sentaos".
"Os traigo carne fresca", etc.*

Varios son los ejemplos semejantes en tal libro y el amargo aire sarcástico se emparenta con "Autorretrato" y "Epitafio" con la diferencia de que en estos poemas Parra ironiza a costa propia.

Ahora, si entramos al contenido, la poesía de Nicanor Parra se nos presenta en *Cancionero sin Nombre* bastante superficial. Pero no olvidemos lo expresado más arriba en lo que se refiere a la época, el medio geográfico y la actualidad poética de aquel entonces.

Hay en toda esta obra una actitud despreocupada, juguetona, que soslaya cualquiera otra seria y grave ante la vida.

Parra se ha definido a sí mismo como una "persona de energías", esto es, como un hombre de acción o avanzando más aún, como un antipoeta. Pero en la etapa que produce frutos tan hermosos como "Hay un día feliz", "Es olvido", "Se canta al mar", su actitud es plenamente romántica, aunque no de un romanticismo contemplativo directo, sino indirecto, o sea, a través del recuerdo.

La añoranza es el sentimiento que le da esa belleza trémula a "Hay un día feliz". En "Es olvido", se trata de justificar la conducta frívola con respecto a una muchacha que lo amó en silencio y muere pronunciando el nombre del poeta.

Qué gran ocasión para que un espíritu romántico activo se desplegara generosamente y escribiera versos desbordantes de amor. Sin embargo, el poeta sólo busca excusar su indiferencia, se disculpa por haberla olvidado y escribe este poema lleno de remordimiento:

*Hoy es un día de primavera,
creo que moriré de poesía,*

dice ya al finalizar, retocando así el ambiente de melancólico desencanto que caracteriza al poema.

"Se canta al mar" es, por el contrario, el recuerdo alborozado de su primer encuentro con este elemento.

Después de esto aparece de nuevo el antipoeta y tampoco encontramos aquí nada definido. Si antes el poeta resbaló por el paisaje y sus sentidos aparecen cerrados para el mundo circundante, este fenómeno se repite nuevamente, centrando toda la acción en el relator y en los hechos que relata. A partir de "Autorretrato" (pág. 53, de *Poemas y Antipoemas*), podemos ir hilvanando la siguiente autobiografía: "Soy profesor de un oscuro Liceo. Me he arruinado la vida haciendo clases, etc. Soy de estatura mediana. Hijo mayor de un profesor primario y de una modista de trastienda. No soy ni listo ni tonto de remate, etc. ("Epitafio"). Voy a contarles algunas cosas pero el autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos. Yo me mantuve alejado de mi puesto durante años. Me dediqué a vagar; me dediqué a dormir, etc. ("Notas de viaje"). Pero ahora, evocando aspectos de mi juventud caigo en la cuenta de que me ocurrieron cosas curiosas. Recuerdo, por ejemplo, que yo iba de un lado a otro. A veces chocaba con los árboles, etc. ("Recuerdos de juventud"). También pasé una época de mi juventud en casa de unas tías, etc. ("El túnel"). Después de esto estuve condenado a adorar a una mujer despreciable, sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas sin cuento. Yo la llamé "La víbora", etc.

Pasando a otro asunto, escuchen lo que me ocurrió más tarde: Por aquel tiempo yo rehuía las escenas demasiado misteriosas, etc. ("La trampa"). Y origina ahora lo que soñé cierta ocasión que estaba metido en un adulterio y no le encontraba salida a mi problema: soñé que me encontraba en un desierto y que hastiado de mí mismo, comenzaba a golpear a una mujer, etc. ("Las tablas").

Todo esto nos da la certidumbre de una incapacidad amorosa. Estamos en presencia de un antipoeta por falta de capacidad ro-

mántica. Nos encontramos frente a un antirromántico por excelencia.

Una mujer lo martiriza provocándole un estado de histerismo por insatisfacción sexual ("La trampa"). Rechaza a otra mujer, víctima él mismo de un horrible estado sexual depresivo ("La víbora"). Luego sueña que maltrata a una mujer. Ya vimos antes cómo procura disculparse por su conducta con la muchacha de "Es olvido".

¿A qué mujer ama? A ninguna. De una mujer dirá que es una víbora. A otra la recordará con odio porque lo enervaba sexualmente. A otra la mirará con desprecio y terminará olvidándola.

Pero ¿cómo son estas mujeres? ¿Eran altas, bajas, gordas, delgadas, bonitas, feas, atrayentes? ¿Eran de cuerpo hermoso?

Eran simplemente: La mujer y su actitud hacia Ella es de batalla. Le interesa como elemento de lucha, no como objeto de contemplación o adoración.

Su espíritu combativo borra las figuras y por eso no es extraño que a lo largo de *Poemas y Antipoemas* sólo aparezcan dos descripciones de personas: 1. "Este señor desvaído parece una figura de un museo de cera" ("Preguntas a la hora del té") y 2. Era "una joven pálida y sombría" ("Es olvido"), señal en ambos casos de absoluto desprecio o indiferencia.

Porque en materia de sentimientos el poeta se nos aparece frío, indiferente, egoísta, impersonal. Sólo una vez siente compasión y no es precisamente por un ser humano. Es por... un árbol ("Defensa del árbol").

Pero hay momentos en que el poeta se entrega a serias meditaciones y aun cuando a lo que parece, no se siente particularmente predispuesto a ahondar en problemas propios de la filosofía o la metafísica, pues dice haberse decidido a "declarar la guerra a los cavalieri de la luna" ("Advertencia al lector"), sin embargo, aconseja: "Piensa un poco en ti mismo y considera lo que está por venir. También lo que está por huir para siempre de ti, de mí, de las personas que nos escuchan. Me refiero a una sombra, a ese trozo de

ser que tú arrastras como a una bestia a quien hay que dar de comer y beber. Piensa pues un momento en estas cosas, en lo poco y nada que va quedando de nosotros, si te parece piensa en el más allá, porque es justo pensar y porque es útil creer que pensamos" ("Palabras a Tomás Lago").

Y ya en trance de preocuparse en problemas trascendentales, una terrible sospecha lo invade: "Ay de mí, ¡ay de mí! algo me dice que la vida no es más que una quimera; una ilusión, un sueño sin orillas, una pequeña nube pasajera" ("Hay un día feliz").

Y empieza a preguntarse: "¿Es más real el agua de la fuente o la muchacha que se mira en ella?" ("Preguntas a la hora del té").

"Nada es verdad —responde—, aquí nada perdura, ni el color del cristal con que se mira" ("Es olvido").

Ahora: "Qué vale más ¿el oro o la belleza? ¿Vale más el arroyo que se mueve o la chépica fija a la ribera? ¿Es superior el vaso transparente a la mano del hombre que la crea?" ("Preguntas a la hora del té").

"Pero qué importa todo esto —razona— si mientras la bailarina más grande del mundo muere pobre y abandonada en una pequeña aldea del sur de Francia, la primavera devuelve al hombre una parte de las flores desaparecidas" ("Los vicios del mundo moderno").

Y agrega: "La verdad, como la belleza, no se crea ni se pierde y la poesía residen en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu" ("Los vicios del mundo moderno").

Por lo demás: "Lo que se vió una vez ya no se vuelve a ver igual". ("Preguntas a la hora del té"). "La suerte está echada. Tratemos de ser felices, recomiendo yo. Cada cual de acuerdo con sus inclinaciones personales" ("Los vicios del mundo moderno"). Porque, después de todo: "La vida no tiene sentido" ("Soliloquio del individuo"). "Por todo lo cual cultivo un piojo en mi corbata y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles" ("Los vicios del mundo moderno").

Así pues, para el poeta la vida es sólo un espejismo de nues-

tros sentidos; es una ficción, es un engaño. Nada es verdad, nada perdura y nosotros somos distintos cada vez.

Si el río en que nos bañamos no es el mismo, tampoco lo somos nosotros. Todo deviene. La belleza que crea el hombre es fugitiva, se marchita según el inexorable horario que rige a los seres y después de su esplendor viene su ocaso, muere.

Pero la verdad, la belleza, la poesía en cuanto abstracciones, son eternas, perduran, aun cuando esta última pudiera ser sólo un espejismo de nuestro espíritu.

La vida del hombre no tiene sentido. Salimos de las bajas manifestaciones de ella, hemos progresado, hemos avanzado en el desarrollo de la civilización, pero al fin de cuentas no hemos hecho más que cerrar el círculo que nos conduce de nuevo a la barbarie, a un nuevo modo de salvajismo.

Esto no es razonable; hay en esto una sinrazón. En consecuencia, no hay motivo alguno para darle un sentido dramático a la vida y aquel que pretenda olvidar que en el fondo seguimos siendo los bárbaros de siempre, sólo merece una sonrisa burlona de nuestra parte. Dejemos pues las actitudes solemnes y dediquémonos a ser felices, a disfrutar de la vida según el concepto que nosotros tengamos de la felicidad, pues la suerte está echada y nadie puede hacerla cambiar.

Esta es la actitud ante la vida que se desprende de la poesía de Nicanor Parra. Todas sus ideas confluyen a un particular escepticismo que lo hace desconfiar, no tener fe en el hombre ni en su capacidad de elevarse por sobre sus debilidades y miserias.

El poeta aconseja: comamos y bebamos, pero no porque mañana moriremos —pues no hay preocupaciones ontológicas en su poesía— sino por razones que se relacionan con la conducta del hombre, por factores de orden moral.

No tenemos remedio, dice el poeta. Sigamos nuestras inclinaciones personales. Todo está perdido. La humanidad no tiene salvación. La humanidad no merece salvarse.