

FEDERICO SCHOPF E.

ESTRUCTURA DEL ANTIPOEMA

NO SE HA hablado lo suficiente, creo, acerca del antipoema —de nuevo actualizado por la reciente aparición de *Versos de Salón*, Ed. Nascimento, Santiago, 1962. Achaco esto a la evidente dificultad que entraña su análisis (y tal vez su comprensión) debido a los niveles poco comunes en que se establecen sus contenidos espirituales. Mi pretensión no es, en todo caso, agotar los significados particulares de cada antipoema —por otra parte, inalcanzables desde el análisis que tiene como instrumento el concepto, de mención general—, sino más bien señalar lo que ellos tengan de común y específico; vale decir, su estructura y correlato cualitativos; además, sus fundamentos espirituales.

Desde luego, lo primero que habría que decir es que el antipoema constituye el resultado de la evolución poética de Parra, iniciada ya en *Cancionero sin Nombre* (Nascimento, Santiago, 1937) *, cuya artificialidad de estilo corresponde en gran medida a la ausencia de configuraciones adecuadas con respecto a una materia poética todavía en gestación. Este resultado adquiere distinta relevancia en las distintas tradiciones en que se incluye. Así, mientras para la tradición poética chilena significa una violenta ruptura frente a los habituales productos poéticos —que, pese a la acción disolvente de *Residencia en la Tierra*, aún están inmersos en los marcos de la poesía personal, subjetiva, de lenguaje elevado, seria, que sólo admite “objetos poéticos”, etc.—, para la tradición europea, en cambio, se revela como un es-

*Nicanor Parra (1914) ha publicado los siguientes libros: *Cancionero sin Nombre*, Ed. Nascimento, Santiago, 1937; *Poemas y Antipoemas*, Ed. Nascimento, Santiago, 1954 (2ª ed., Nascimento, Santiago, 1956);

La Cueca Larga, Ed. Universitaria, Santiago, 1958; *Versos de Salón*, Ed. Nascimento, Santiago, 1962; *Discursos* (en colaboración con Pablo Neruda), Ed. Nascimento, Santiago, 1962.

tadio más de la poesía revolucionaria inaugurada hace más de ochenta años, cuyo ejercicio poético se identifica con la agresión a la poesía personal y sus fundamentos espirituales y tiene como una de sus consecuencias teóricas más importantes la reducción extensiva de los conceptos que se refieren a las características de este tipo de poesía desde una generalidad irrestringida a una validez históricamente determinada. Justamente, el frecuente rechazo del antipoema como forma portadora de poesía está fundado en buena parte en esta típica confusión de grados de generalidad, que en este caso pretende describir un objeto de acuerdo a normas que no le corresponden y al no lograrlo lo condena valorativamente. Una vez más, la insuficiencia del método se ha trasladado al objeto.

El antipoema se presenta, pues, como un estadio más —acaso como un intento de superación, de “nuevo orden”, luego de la aventura prolongada y anhelante— del proceso de la poesía contemporánea y su plena comprensión ha de intentarse desde él.



El complejo de significados de los antipoemas hace, en general, referencia a la situación concreta del hombre contemporáneo (esto ha sido señalado muchas veces) y, finalmente, al hombre mismo, sin determinaciones; sus visiones pretenden tener valor de realidad —participando del rasgo agudamente señalado por Raymond, según el cual “la poesía tiende a convertirse en una ética o en no se qué instrumento irregular de conocimiento metafísico” (M. Raymond, *De Baudelaire al Surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pág. 9). En el antipoema se establece una incongruencia entre hombre y mundo; el culpable de ella no es el sujeto sino la objetividad misma. En efecto, los contenidos del antipoema quieren patentizar un momento en que el ser particular, atezado por un sistema de formas en que ya nadie cree, experimenta el antagonismo entre la falsedad de este sistema y la pretendida validez que le asignan —supuestamente fundados en principios de continuo reacomodados a situaciones concretas en una indefinida casuística —determinados sectores interesados en mantener el carcomido orden. Pero no sólo esta tensión resquebrajadora de los soportes morales del destino particular aparece en los antipoemas, sino también la sospecha acerca de la verdad de los fundamentos mismos que la conciencia moderna ha dado a la existencia y juntas configuran la imagen de un ser humano precipitado —en la contemplación de su mundo que cae hecho pedazos—

a los abismos de la inseguridad radical, en que ya no existe propiamente "el mundo", sino el ser enfrentado dramáticamente a su condición y al reconocimiento de sus posibilidades, a la soledad de estructuras trascendentales y a la desconfianza en los seres particulares. Es el mismo hablante, por lo demás, quien se encarga de determinar el amplio sector material de su poesía:

*lo que me llena de orgullo
porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.*
(Advertencia al lector, en *Poemas y Antipoemas*).

En este sector material ya no existe una sucesividad "natural" de objetos; la sucesión normal del tiempo se ha resentido; la contigüidad espacial se ha roto; la proximidad óptica se ha desvanecido. El discurso se compone de una multiplicidad de referencias —no deducibles una de otra, lo cual provoca en el lector "la sorpresa"—, reúne objetos de las más diversas esferas en un claro acto de "violentación" de la realidad. Esta realidad no es otra que la interpretación moderna del mundo —comenzada ya en la Ilustración, pero vigente en otros niveles que el filosófico hasta nuestros días. Frente a su orden pacientemente construido, el desorden, que incluso también "tiene su encanto"; frente a la continuidad "natural" de relaciones entre los objetos (interpretada al través del principio de causalidad, la legalidad absoluta, la deducibilidad, etc.), su ruptura; frente a la moral burguesa (una interpretación del cristianismo a la luz de la naturaleza y la razón), su negación violenta; frente a la armonía entre individuo y colectividad, su desconocimiento; frente a la creencia en la capacidad y valor del individuo, su negación.

Hay, pues, un orden —un sistema coherente de unidades normales ontológicas— definitivamente desintegrado; sus piezas se conjugan y rechazan ahora de los modos más insólitos. Este descalabro básico se manifiesta poéticamente en una serie de motivos líricos (se entiende aquí por motivo el impulso a la expresión plasmado en el producto lírico); algunos de ellos son:

a) El "ocultamiento" de la personalidad:

*lo mejor es hacer el indio
yo digo una cosa por otra.*
(Rompecabezas, en *Poemas y Antipoemas*).

b) La frustración amorosa:

*Hasta que, llegado el momento preciso,
comenzaba a transpirar y a tartamudear febrilmente*

*mi lengua parecida a un beefsteack de ternera
se interponía entre mi ser y mi interlocutora
como esas cortinas que nos separan de los muertos...
...hasta que la dueña de la pensión aparecía detrás del biombo
interrumpiendo bruscamente aquel idilio estúpido,
aquellas contorsiones de postulante al cielo
y aquellas catástrofes tan deprimentes para mi espíritu
que no terminaban completamente con colgar el teléfono...
(La Trampa, en Poemas y Antipoemas).*

c) La desconfianza en el prójimo:

*Hasta que una noche, mirando por la cerradura
me impuse que una de ellas
¡Mi tía paralítica!
caminaba perfectamente sobre la punta de sus piernas
y volví a la realidad con un sentimiento de los demonios.
(El Túnel, en Poemas y Antipoemas).*

d) La denuncia de un orden de cosas:

*El mundo moderno es una gran cloaca
los restaurantes de lujo están atestados de cadáveres digestivos
y de pájaros que vuelan peligrosamente a escasa altura.
Eso no es todo: los hospitales están llenos de impostores,
sin mencionar a los herederos del espíritu que establecen sus
[colonias en el ano de los recién operados.
(Los Vicios del Mundo Moderno, en Poemas...).*

e) La denuncia de la inautenticidad de este mundo:

*...como queda demostrado
el mundo moderno se compone de flores artificiales
que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte.
(Los Vicios del Mundo Moderno, en Poemas...).*

f) La desorientación en el mundo:

*Lo cierto es que yo iba de un lado a otro,
a veces chocaba con los árboles,
chocaba con los mendigos,
me abría paso a través de un bosque de sillas y mesas,*

*con el alma en un hilo veía caer las grandes hojas.
Pero todo era inútil,
cada vez me hundía más y más en una especie de jalea.*

(Recuerdos de Juventud, en *Poemas...*).

g) El desamparo del hombre en el mundo:

*Yo iba de un lado a otro, es verdad,
mi alma flotaba en las calles
pidiendo socorro, pidiendo un poco de ternura;
con una hoja de papel y un lápiz yo entraba en los cementerios
dispuesto a no dejarme engañar.*

(Recuerdos de Juventud, en *Poemas...*).

(La soledad humana se ahonda aquí como soledad del vivir, ausencia de resguardo).

h) Evidencia de los límites humanos:

*Ya que la vida del hombre no es sino una acción a distancia,
un poco de espuma que brilla en el interior de un vaso...
dejad que yo también haga algunas cosas.*

(Solo de Piano, en *Poemas...*).

El antipoema nos presenta, pues, un mundo regido en el nivel humano por la hipocresía y el egoísmo y en niveles más profundos por el sinsentido, mundo en que el ser humano se encuentra —luego de perforar “una campana de vidrio que se llama Arte, / que se llama Lujuria, que se llama Ciencia / tratando de establecer contacto con un mundo de relaciones / que sólo existen para él y un pequeño grupo de amigos” (El Túnel, en *Poemas...*)— ausente de Dios o de alguna “virtud” armonizadora, de seguridad en un orden natural, de confianza en el prójimo, como un mero espectador de su paulatina desintegración, de su ingreso en la nada —“piensa, pues, un momento en estas cosas / en lo poco o nada que va quedando de nosotros” (Palabras a Tomás Lago, en *Poemas...*)—, luego de la agitación que es la vida.

En la relación entre lenguaje y significado, el antipoema utiliza no sólo el “lenguaje elevado”, “propio de la poesía” y decantado por un largo ejercicio, sino también el lenguaje coloquial (burgués y popular), que al ser elevado a categoría poética adquiere una pode-

rosa relevancia. La plenitud de este uso ocurre en *Versos Suelos* (contenido en *Versos de Salón*):

*La tempestad si no es sublime aburre
Estoy harto de dios y del demonio
¿Cuánto vale este par de pantalones?
El galán se libera de su novia
Nada más antipático que el cielo
Al orgullo lo pintan de pantuflas:
Nunca discute el alma que se estima
Y la fucsia parece bailarina.*

El discurso del antipoema incorpora, por otra parte, al ámbito de la poesía objetos que tradicionalmente se han rechazado (aunque este camino ha sido preparado en buena medida por la labor de Neruda en *Residencia*, o, en marcos más amplios, por la poesía sajona, especialmente T. S. Eliot, Ezra Pound, W. H. Auden):

*A esas horas el comercio estaba cerrado
yo pensaba en un trozo de cebolla visto durante la cena
y en el abismo que nos separa de los otros abismos.*
(Recuerdos de Juventud, en *Poemas...*).

Mi lengua parecida a un beefsteack de ternera...
(La Trampa, en *Poemas...*).

*Durante el baile yo pensaba en cosas absurdas
pensaba en lechugas vistas el día anterior.*
(Solo de Piano, en *Poemas...*).

Entre discurso y significado se establece a menudo, además, una inadecuación, uno de cuyos modos es el uso de lenguaje coloquial para "cuestiones elevadas", presente, por ejemplo, en "Rompecabezas" (*Poemas...*):

*¿Para qué son estos estómagos?
¿Quién hizo esta mescolanza?*

El hablante de este discurso —es decir, quien patentiza el mundo—, muestra una progresiva evolución desde un sujeto personal, que constata la agresión del mundo a su persona hasta un sujeto impersonal —característico, por lo demás, de toda la poesía moderna—, que

pasa por sucesivos grados de elaboración. El sujeto impersonal es un sujeto de algún modo genérico. Un primer momento de esta extensión es el sujeto paradigmático, como el hablante de "Soliloquio del Individuo" (*Poemas...*). Posteriormente se presenta como un sujeto genérico, cuyo temple de ánimo es extensivo al ser humano, bien en general, bien en algún sentido determinado. (La justificación última del uso de la frase hecha, popular o burguesa, portadora de una experiencia sedimentada que corresponde revelar, se encontraría en la referencia a este tipo de sujeto en algún sentido trascendente al mero individuo). Este sujeto es, además, duro, antisentimental, irónico y cínico, incluso para consigo mismo (en ocasiones llega a ser perverso como en "Las Tablas"), es decir, justamente lo contrario del hablante de un poema personal, como por ejemplo, para citar un caso chileno, el de las poesías de Magallanes Moure o, para citar un caso hispano, el de la gran mayoría de los poemas de Juan Ramón Jiménez. La relación de este sujeto impersonal con el mundo está dominada por una ironía extrema. La melancolía por el "mundo perdido", irrecuperable en el tiempo y en la realidad, que sustenta poemas como "Hay un día feliz" o "Catalina Parra", ha desaparecido, aunque sobrevive curiosamente —manifestando una romántica insistencia en conservar zonas de misterio—, en un fragmento de "Moais", composición de *Versos de Salón*:

*Ojalá que jamás se determine
lo que son esas rocas misteriosas.*

Con respecto al lector, el antipoema se caracteriza por su agresividad, por la ruptura de relaciones (ya sea amistosas o aun de enemistad), que incluso se advierte:

*El autor no responde las molestias que puedan ocasionar sus escritos:
aunque le pese
el lector tendrá que darse siempre por satisfecho.*

(Advertencia al lector, en *Poemas...*).



Pero es sin duda en las composiciones de *Versos de Salón* donde ocurre la plenitud del antipoema. En algunos de ellos parece romperse el inestable equilibrio entre duda y afirmación existente en *Poemas y Antipoemas* —"Convénzanse que no hay Dios", "¿Mis

relaciones con la religión? / Atravesé la cordillera a pie / disfrazado de fraile capuchino, transformando ratones en palomas"—, aunque por otro lado reaparece la duda, bien que metódica (como un retroceso desde un nihilismo escéptico, negador de sentido en la vida):

*Pero yo no me doy por aludido
porque tarde o temprano
tiene que aparecer un sacerdote
que lo explique todo.*

(.....).

Mas, en el contexto del antipoema, ¿es posible que de pronto aparezca un sacerdote que *realmente* lo explique todo? ¿No es esto más bien la manifestación del deseo de persistencia en el ser, cuya realidad sería, desde luego, genérica?

En poemas como "La Muerte y la Doncella", "Versos Suelos", "Pido que se levante la sesión", el sujeto genérico se ha interiorizado aún más en la experiencia humana, convirtiéndose en un hablante no sólo contemporáneo temporal y espacialmente a los lectores estructurados, sino indeterminado desde estos puntos de vista; sujeto acaso inubicable en algún espacio o tiempo y que es portador de toda la experiencia humana en la historia y en las oscuras raíces de su origen; es decir, es el sujeto revelador de las visiones del que C. G. Jung llama "inconsciente colectivo". Este sujeto está ya presente en algunos fragmentos de *La Cueva Larga*:

*En la punta de un cerro
de mil pendientes
dos bailarines daban
diente con diente.*

*Diente con diente, si
papas con luche
dos pajarillos daban
buche con buche.*

*Buche con buche, si
abrazo y beso
dos esqueletos daban
hueso con hueso.*

El ahondamiento en lo extremadamente local, temporal y concreto —que supera incluso "lo chileno" y denuncia la superficialidad

del criollismo—, ha conducido a la espectral visión de la muerte en la manifestación aparentemente (y realmente) más plena de vida. En la visión se ha cumplido la fusión de vida y muerte: la muerte mueve los hilos de la vida, articula la vida.

“La Doncella y la Muerte” aprehende también una visión originaria. Constituye ella un movimiento desde la apariencia al ser (o sea, un acto de revelación, desocultamiento):

*Una doncella rubia se enamora
de un caballero que parece la muerte.*

*La doncella lo llama por teléfono
pero él no se da por aludido.*

*Andan por unos cerros
llenos de lagartijas de colores.*

*La doncella sonríe
pero la calavera no ve nada.*

*Llegan a una cabaña de madera,
la doncella se tiende en un sofá,
la calavera mira de reojo.*

*La doncella le ofrece una manzana
pero la calavera la rechaza,
hace como que lee una revista.*

*La doncella rolliza
toma una flor que hay en un florero
y se la arroja a boca de jarro.*

Todavía la muerte no responde.

*Viendo que nada le da resultado
la doncella terrible
quema todas sus naves de una vez:
se desnuda delante del espejo,
pero la muerte sigue imperturbable.*

*Ella sigue moviendo las caderas
hasta que el caballero la posee.*

El caballero de quien se enamora la doncella *parece* la muerte; pero ésta, *al parecer*, no está a su vez enamorada (“...la calavera no ve nada”); luego “mira de reojo”; la doncella vuelve a tentarlo con la manzana (bíblica); la muerte “hace como que lee una revista”; la doncella agota sus recursos “hasta que el caballero la posee”. El juego entre la vida (juventud de la doncella) y la muerte es comprendido como una tensión entre ser y parecer, entre autenticidad e inautenticidad, finalmente, resuelto, pero de manera transitoria. La aparente indiferencia de la muerte no es tal, pero tampoco es un exceso de pasión; más bien, cuestión de rutina. Se podría concluir que la muerte aparentemente conquistada por la aparente insistencia de la vida en ser poseída, es *en realidad*, la que atrae a la vida con su aparente indiferencia, encubridora de su rutinaria decisión. El movimiento es, pues, una absorción de la vida por la muerte, aunque parezca lo contrario. La imagen visionaria podría ser la de la muerte como galán oculto, auténtico e inevitable de la vida. Pero si se agrega la pregunta ¿qué impulsa a la vida a ser poseída por la muerte?, tal vez tocamos el estrato último de significado: la vida es para la muerte. Pero, ¿quién decide este *ser para*? De ello nada nos dice la imagen, ni tiene por qué decirlo. Por último, la presencia de elementos modernos no contradice lo originario de la visión, puesto que ella consiste en un sobresentido, una peculiar vibración que puede plasmarse de diversos modos y en diversos elementos.

Esta misma tensión entre ser y parecer, entre autenticidad e inautenticidad, manifiesta en diversas situaciones y llevada a veces al nivel último de existencia, se revela como una característica fundamental del universo del antipoema, espejeante multiplicidad de apariencias en que se encuentra arrojado el sujeto concreto —escindido a su vez por la misma tensión y, en consecuencia, insondable y engañoso pozo para consigo mismo— en una fatigosa persecución del ser, punto eternamente inmóvil y radiante de seguridad, siempre oculto tras sucesivas apariencias, ser acaso inexistente, pero de cualquiera manera imposible hallazgo para el hombre concreto, encerrado en su finitud y tiempo. El hombre ha de decidir, pues, en este escenario movedizo que, ausente de alguna referencia inmóvil, de algún resguardo, sólo puede otorgar a la decisión un fundamento relativo, definitivamente lejano “de la Verdad, tan bellamente circular / en su / inconmovible entraña” (Parménides, Proemio, ix).

Otro poema en que se manifiesta este juego entre ser y parecer es, por ejemplo, *Versos Suelos*, cuya primera estrofa dice:

*Un ojo blanco no me dice nada.
Hasta cuando posar de inteligente
Para qué completar un pensamiento
Hay que lanzar al aire las ideas
El desorden también tiene su encanto
La poesía no molesta a nadie
Y la fucsia parece bailarina.*

Los versos de esta estrofa muestran su unidad dada en la común referencia al ámbito de la intelección de la realidad. Y mientras un ojo blanco no dice nada, es decir, no posee ningún decir que permita formular juicios con fundamento objetivo; mientras la inteligencia es sólo una postura de estilo, perfectamente inútil con respecto a un correlato objetivo; mientras las ideas —existentes y definidas en la interrelación de su coherente sistema, pero fracasadas en su intento de aprehensión de la realidad— han de ser arrojadas al aire, puesto que —contra toda disciplina ordenadora de mundo— “el desorden también tiene su encanto”; mientras la poesía —ausente de finalidades claras y distintas— muestra su inutilidad social; mientras sucede todo esto, “. . . la fucsia parece bailarina”, lo uno parece lo otro en esta universal relatividad. Muchas de las afirmaciones de esta composición sobrepasan los límites de la conciencia moderna y amplían su validez a cuestiones básicas de la existencia —por cierto, desde otra “conciencia”. Doble es, entonces, la perspectiva de *Versos Suelos*. Su análisis hace claro, además, que su unidad está dada por la actitud del poeta y no por los contenidos objetivos de los versos, cuya común referencia es a un hablante desintegrado, sumido en una espejeante realidad. Por otra parte, la repetición de un mismo verso al final de cada estrofa nos denuncia ya una clara voluntad de estructuración, de afirmación de relatividad en un universo definitivamente ausente de “orden”.

La misma combinación de niveles (sociológico, histórico, radical, etc.) se manifiesta en “Discurso Fúnebre”, a cuyo último y trascendente significado se llega sólo después de haber descubierto la inauténtica relación del hombre (occidental) con la muerte. La coincidencia de la estructura de esta composición con la estructura del discurso fúnebre, su exacta contrapartida, es sorprendente. Pero es necesario renunciar a su análisis detallado. En todo caso, desde el punto de vista general que aquí se ensaya, conviene destacar la presencia de dos elementos de importancia decisiva en el universo espiritual del antipoema. En primer lugar, la afirmación de la propia individualidad como defensa frente a la corrosiva acción de la objetividad,

la conservación de la identidad fundada en un acto de voluntad, un *querer* que muy bien puede no corresponder a ningún ser dentro de un mundo en que ni la voluntad ni el individuo tienen legítima existencia:

*No me quiero perder en este bosque
Voy a sentarme en esta silla negra
cerca del catafalco de mi padre
hasta que me resuelvan mi problema.
¡Alguien tiene que estar en el secreto!*

*Cómo no va a saber el marmolista...
Que cada cual me diga lo que sabe...
¡Estos deben sacarme de la duda!*

En segundo lugar, la pregunta acerca de la vida de ultratumba dirigida a otro, cuya estructura surge originariamente en un mundo poblado de poderes trascendentes y quiere establecer un contacto por medio de la revelación (guía de perfección en el 'camino' de la vida) entre el sujeto y la divinidad omnipotente, pregunta que en el contexto del antipoema, ausente de trascendencia, se dirige a artesanos y tumbas, es decir, se propone al nivel de la opinión y del mutismo, garantizadores de la imposibilidad de una respuesta y revela una deliberada degradación de las tradicionales jerarquías ontológicas, un sangriento sarcasmo del hombre solo en un mundo sin Dios.

Esta misma pregunta volcada sobre los semejantes ocurre en "Pido que se levante la sesión", composición en que el hablante exige de los restantes actores un acto de afirmación que, en lo que lleva de historia ("...filmando la película") ha sido, desde el hombre, esencialmente irrealizable: la decisión acerca del origen y, por tanto, el ser del hombre:

*Señoras y señores:
Yo voy a hacer una sola pregunta:
¿Somos hijos del sol o de la tierra?
Porque si somos tierra solamente
no veo para qué
continuamos filmando la película.
Pido que se levante la sesión.*

En resumen, desintegración del mundo y la serie de motivos en que se manifiesta, multiplicidad de direcciones del discurso, falta de

unidad del sector material, incorporación de objetos no poéticos, mezcla de estilos, inadecuación entre lenguaje y significado, extrañamiento entre lector y mundo, impersonalidad progresiva del sujeto, sostén narrativo (generalmente interrumpido), etc., configuran la estructura del antipoema, cuyo aproximado correlato cualitativo —que corresponde a lo que Aristóteles llama 'virtud específica' de un género y que él determina para la tragedia como un afecto intermedio entre la conmiseración y el terror, "término medio en que los afectos adquieren estafo de pureza" (Poética, 1449b, 6) — no es fácil mencionar conceptualmente. De acuerdo con la fórmula aristotélica, habría que decir que el efecto emocional del antipoema (que no ha de confundirse con el efecto en cada lector particular, infinitamente variable), el temple de ánimo que conforma es un estremecimiento ante la ausencia radical de orden, una tensión entre horror y entrega al absurdo, que se resuelve alternativamente en las dos deformantes y conocidas posibilidades tradicionales: la risa y el llanto. La única defensa es la ironía, que también ocurre y quiere proyectarse como virtud terapéutica universal, pero naufraga con ejemplar constancia, aunque en algunas composiciones de *Versos de Salón* pretende erigirse como fundamento de una "nueva felicidad", harta "de dios y del demonio".



Pero ¿qué técnicas o recursos expresivos ha utilizado Nicanor Parra para lograr este peculiar producto poético? ¿Qué concepción de la poesía y el poeta subyace al antipoema? Estas dos preguntas interrogan ya, se advierte, por la relación entre el producto, su productor y un sistema de ideas, entre al antipoema, Nicanor Parra y alguna concepción del poeta y la poesía y quieren establecer, por una parte, algunos aspectos técnicos del modo de operar que condujo a los antipoemas y, por otra, los fundamentos de este hacer.

Entre los procedimientos del antipoema, se destacan en particular el símbolo sin correlato conceptual, la sustitución relevante, la enumeración caótica, la escritura automática y el montaje (collage, ready-made). Es importante insistir en este último, pues nos conduce a la idea de la poesía y el poeta que tiene Parra. El montaje consiste en la superposición de piezas previamente existentes: la sola desvinculación de cada una de ellas de su contexto normal y su inclusión en otras relaciones, le otorga un sobresentido, destaca su particularidad y la carga de relevancia. La utilización del montaje es posible

desde una concepción de la poesía como construcción, que no rechaza necesariamente la creación, sino que señala su instancia complementaria y reduce la interpretación romántica del arte como inspiración absoluta. En los antipoemas, las diversas imágenes constituyen iluminaciones súbitas de la realidad, cuya sucesión no es inspirada sino construida; la estructura mayor en que se incluyen estas imágenes es compuesta. Lo que en verdad se niega es que la creación proceda exclusivamente de la "postura inspirada" —puesto que la casualidad, el azar ha dado realmente obras de arte— y que la capacidad de hacer poesía sea propiedad exclusiva de unos pocos elegidos.



Me parece justo concluir esta ligera revisión reconociendo que los antipoemas de Nicanor Parra constituyen, dentro de la poesía chilena, el último momento fundamental de su historia, la última altura de cordillera después de la obra de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo Neruda —cuatro aportes en diverso modo significativos para la poesía universal.