

EL ESPEJO Y LA MÁSCARA DE LA ANTIPOESÍA

María Nieves Alonso

Universidad de Concepción, Chile

Uno de los rasgos de la antipoesía es el intenso diálogo textual que establece con otros discursos. Una de las direcciones asumidas por esta intertextualidad, aquella en que los textos de Nicanor Parra entran en relación con otros del extratexto histórico-cultural (religiosos, políticos, sociales, poéticos, etc.) ha sido estudiada con mucha atención por la crítica¹. Sin embargo, hay otro tipo de dialogismo textual situado en el interior de la obra del escritor chileno, realizada entre los mismos textos del poeta que ya en 1938 declaró la guerra a la metáfora. En esta intertextualidad, las poéticas, normas, advertencias, definiciones, apelan a toda la producción del poeta que no termina nunca de nacer; los antipoemas envían a poemas, se condensan en un artefacto, son respondidos por un chiste o se completan, continúan en una hoja de Parra. Es decir, la antipoesía no sólo remite a discursos exteriores sino a sí misma en un permanente proceso de autocitación, de autorreferencia que obliga a definirla no sólo como transformación paródica, máquina de inversión y deformación de escrituras precedentes, sino también como variación compleja de sí misma en una evidente tentación incontrolable al proceso de reescritura. La razón de este procedimiento que llamaremos anaforismo², por el signo fundamental que lo define, surgiría de la necesidad de explorar imaginariamente las grandes obsesiones parrianas, muerte, eros, poesía, individuo, en una obra en la que la ironía, como escribe Federico Schopf, y cualquier otro procedimiento, agregamos nosotros, no es sólo un instrumento de desublimación, sino más radicalmente una actitud de defensa, comunicación y, desde luego, conocimiento (*Acta Literaria*, 1986: 69).

¹Al respecto, pueden verse los trabajos de Hugo Montes, Mario Rodríguez, Iván Carrasco y los libros de Marlene Gottlieb y Leonidas Morales.

²Anaforismo como tendencia a la repetición de ciertas fórmulas que terminan dando la identidad a una escritura.

Esta autotextualidad se pone de manifiesto, tanto en una lectura de la producción de Parra entendida como una totalidad inseparable, profundamente solidaria consigo misma, y en la cual todos los textos forman uno solo, como en las constantes reflexiones sobre el origen, función y forma, presentes en todas las etapas de una textualidad marcada, en palabras de Marlene Gottlieb por "la búsqueda continua de nuevos rumbos". Pero, sobre todo, esta característica se percibe en el intenso sistema de remisiones y repeticiones de enunciados idénticos, invertidos o glosados que la obra del antipoeta incluye.

Una obra que en gran medida, elabora sus textos, transformando, negando, ampliando, insistiendo, repitiendo, sus propios enunciados en un proceso textual de notable rigor lingüístico y signado por la flexibilidad y la autodefinition. Así, por ejemplo, en uno de sus primeros poemas "Se canta al mar", el sujeto-poeta describe el surgir de la vocación creadora

Por aquel tiempo yo no comprendía
 Francamente ni cómo me llamaba,
 No había escrito aún mi primer verso
 ni derramado mi primera lágrima

 Sólo debo agregar que en aquel día
 Nació en mi mente la inquietud y el ansia
 De hacer en verso lo que en ola y ola
 Dios a mi vista sin cesar creaba.
 Desde ese entonces data la ferviente
 Y abrasadora sed que me arrebató:
 Es que, en verdad, desde que existe el mundo
 La voz del mar en mi persona estaba.

Obra Gruesa: 21

Este poema inaugura la línea reflexiva que continúan numerosos textos de los diversos libros del Antipoeta (R). *La cueca larga, Versos de salón, Canciones rusas, Obra Gruesa* (es decir, *Otros Poemas, Tres Poemas*), *Artefactos, Chistes, Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui, Hojas de Parra*, y muchos inéditos, incluyen numerosas (anti) poéticas. En todos ellos la demostración, exhibición y análisis del proceso de producción es evidenciado a través de signos que crean la sensación de una poesía constantemente vigilada. El sujeto poético, observador constante de su propia escritura (Alguien detrás de él, lee cada palabra que escribe), no oculta sus dificultades y contradicciones y, a pesar del gozoso y afirmativo "Manifiesto" de *Otros Poemas*: "Esta es nuestra primera y última palabra / los poetas bajaron del Olimpo (*Obra Gruesa* 1973: 103), o de su advertencia de no responder por las molestias que puedan ocasionar

sus escritos (*Obra Gruesa*: 30) o del energúmeno de *La Montaña Rusa*: “La poesía fue el reino del tonto solemne, el antipoeta, muchas veces, sitúa su obra en (*Obra Gruesa* :171) el deslizante e inseguro espacio comunicativo presente en “La poesía terminó contigo”, “Tres poesías” o “Se me pegó la lengua al paladar”. Lo anterior establece un diálogo polémico entre textos que muestran un complejo sistema de contrastes, opiniones y revisiones. “Se me pegó la lengua al paladar” evoca “Se canta al mar” (Incluso sintáctica y fonéticamente) y da cuenta de la inversión del status del sujeto que escribe, en un nivel muy complejo.

“Se canta al mar”

Desde entonces data la ferviente y abrasadora sed que me arrebató nació en mi mente la inquietud y el ansia de hacer en verso lo que la ola.

La voz del mar en mi persona estaba”

Obra Gruesa: 23

“Se me pegó la lengua al paladar” tengo una sed ardiente de expresión pero no puedo construir una frase. Hoy además estoy de cumpleaños.

Puedo decir palabras aisladas. árbol, árabe.

Obra Gruesa: 98

Parecida relación, establecida ahora a través de la apelación al lector, se observa entre “Advertencia al lector” (“Aunque le pese al lector tendrá que darse por satisfecho”) (*Obra Gruesa*: 30) y “Me retracto de todo lo dicho”. (195) (Generoso lector, quema este libro... [] Perdóname, lector) Todas estas poéticas, normas y advertencias que repiten o evocan temas, motivos, enunciados o palabras son indicios de una textualidad caracterizada por el narcisismo de una producción que se autolee, se observa y es espejo crítico de sí misma. En este sentido, la antipoesía tampoco responde únicamente al discurso exterior, que el sujeto puede presuponer o el que la recepción de su obra provocó (los “doctores de la ley” o el Padre Salvatierra), sino también, y quizá en primer lugar, a una percepción de la propia escritura, de la que se llega a renegar con ironía o dolor en un movimiento de acercamiento (el espejo) o distanciamiento (la máscara).

Ejemplo de lo anterior son los poemas: “Cartas del Poeta que duerme en una silla” (*Obra Gruesa*, pág, 178), “Test” (141). “La Montaña Rusa” (71), “Nota sobre la lección de Antipoesía”, “Alguien detrás de mí, *Hojas de Parra* (págs. 127 y 23) y artefactos como “Antipoesía: máscara contra gases asfixiantes”, “Poesía todo poesía”, etc. El Padre Salvatierra, pues los doctores de la ley, no son los únicos, ni siquiera los principales receptores de la defensa (o ironía) de y sobre la antipoesía,

sino un sujeto intratextual que se configura como un crítico y distanciado interlocutor de los propios textos. “Rompecabezas”, “Sólo de Piano”, “Advertencias”, “Hasta luego”, “Cambios de nombre”, Advertencia, “La poesía terminó conmigo”, “Telegramas”, “Tres poesías”, numerosos artefactos, Sermones y Prédicas, “Advierto”, “Algo por el estilo”, y los ya nombrados, “Advertencia al lector”, “La montaña rusa”, “Se me pegó la lengua al paladar”, “Me retracto de todo lo dicho”, son, entre otros, textos donde es posible percibir con nitidez un circuito comunicativo desarrollado en el mismo espacio poético que los contiene. Todos estos poemas indican una producción caracterizada por la autorreflexividad. En ella no sólo se exhibe el proceso de creación sino también un proceso de recepción muy especial, el generado en la misma escritura³. “Advertencia al lector” es, tal vez, uno de los mejores ejemplos de este rasgo de la antipoesía. En este texto, la materia misma es la representación de la imaginada recepción negativa de su libro y de la explicación “real” de sus motivos:

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:

Aunque le pese

El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.

.....
Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:

La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,

Menos aún la palabra dolor,

La palabra torcuato.

Sillas y mesas sí que figuran a granel,

.....
“¿A qué molestar al público entonces?”, se preguntarán los amigos lectores:

“Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,

¡Qué podrá esperarse de ellos!”

Cuidado, yo no desprestigio nada

O, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,

Me vanaglorio de mis limitaciones

Pongo por las nubes mis creaciones.

Obra Gruesa: 31

También se explicita la materia, el significado de este proyecto y la

³Las entrevistas y autoentrevistas de Parra son un indicio extratextual de este mismo procedimiento.

relación con el receptor, relación que no es ni cómplice ni complaciente como se puede observar en los versos siguientes:

“¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!”

Obra Gruesa: 31

Más adelante, en el poema “Hasta luego”, se reproduce algo similar:

“Miserable de mí
si no hubiera logrado granjearme
la antipatía casi general”

Obra Gruesa: 144

Esta poesía vigilada, constantemente sometida a revisión, que se autocontempla en sucesivos y diversos espejos, que polemiza consigo misma, que está marcada por la ambivalencia y la contradicción, que recurre con tanto placer a la máscara, puede afirmar:

“Durante medio siglo
la poesía fue el paraíso del tonto solemne
hasta que vine yo
y me instalé
con mi montaña rusa”.

Obra Gruesa: 71

Y a continuación contraafirmar:

“Yo no digo que ponga fin a nada
no me hago ilusiones al respecto
Yo querría 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 jimbécil!
La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal
La poesía terminó conmigo”.

Obra Gruesa: 87

El juego de espejos contradictorios, la coexistencia de espejo y disfraz, presentes en las diversas poéticas (que indican el intenso carácter lúdico y carnavalesco de la antipoesía), se reproducen en otros textos del predicador ecologista, cuyo sujeto es el poeta, el creador. Los

autorretratos, epitafios, Actas de Independencia, definiciones, acentúan el rasgo autocontemplativo de esta poesía que desarrolla un tan especial narcisismo (no siempre gusta lo que se ve). Igualmente, el uso constante de la primera persona singular, la inclusión de fotos y temas relacionados con la biografía del sujeto que escribe, el uso de apellido, apenas disfrazado (en realidad destacado en Par/ra eso se hizo la Poesía / Par/ra decir las cosas a Poto Pelao, Chistes Par/ra desorientar a la Poesía, A otro Par/ra con ese hueso. *Hojas de Parra*)⁴, la lectura y representación de los propios textos son signos del rasgo del que hablamos. A estos espejos reproductores, deformantes o enmascaradores, a este narcisismo o autocontemplación crítica a través de textos que se presentan como poéticas explícitas o definiciones del sujeto creador (francotirador / Energúmeno / fundador / Predicador / Fantasma de la tribu / acusado / acusador), corresponde, en el nivel retórico, una característica que hemos designado anaforismo. Igual que la (anti)poesía, igual que el (anti)poeta vuelven la mirada sobre sí mismos en un proceso cuya complejidad no podemos desarrollar aquí, los textos, los versos y las palabras de la antipoesía se contemplan y reproducen en el juego de las infinitas combinaciones posibles.

ANAFORISMO

Si la literatura es la diversa entonación de unas cuantas metáforas, si escribir es releer un texto anterior, reescribirlo, completarlo o condensarlo, como decía Borges, Parra lo hace constantemente con sus propios escritos.

El mismo poeta ha definido los artefactos como el resultado de la explosión del antipoema... "Los artefactos más bien son los fragmentos de una granada" (Morales; 72: 19). Esta relación entre textos, esta idea de textos naciendo de otros de la misma producción no se limita, sin embargo, a las series nombradas. Muy por el contrario, el complejo haz de remisiones intratextuales (ya sabemos que el antipoema se nutría "secretamente" del poema tradicional) presente en la antipoesía de Parra evidencia un sistema poético signado por la tendencia a la autoglosa, a la variación continua de sí misma. Este vértigo intertextual creado por un sistema de repeticiones estratégicas y rigurosamente "controladas" permite afirmar que los propios discursos de Parra generan nuevos textos de Parra. Este proceso, que hemos llamado anaforis-

⁴Sujeto lírico - Sujeto real. Escribir poesía es un acto que compromete a todo el sujeto: es una estética, una ética, una erótica, una política.

mo, porque establece la conexión entre poemas, antipoemas, artefactos, chistes, ecopoemas, sermones, etc., a través de los rasgos de la anáfora⁵, muestra diversos grados de realización. Los ejemplos de este diálogo entre textos son numerosísimos y las modalidades varias: transformación, imitación, continuación, caricatura, condensación, ampliación (Genette, 1986), pero todas ellas poseen el signo de la repetición o vuelta de un elemento (frase, oración, verso, palabra) que establece o envía al texto precedente. Muchas veces los indicios que construyen la relación están dispersos o enmascarados y sólo una lectura atenta suspicaz hace percibir que el diálogo que subvierte, muchas veces, el sentido aislado de los textos (Por ejemplo, en “Telegramas” y “A propósito de escopeta” es un verso, el que da el título al segundo texto y que está incluido en el primero, y también en otros, el que obliga a “repensar” el poema de *Hojas de Parra*). Entre los textos que se pueden relacionar podemos nombrar “Autorretrato”, que envía a “Epitafio”, es continuado en “Me defino como hombre razonable” y es invertido en “Vida de perros”; “Canción” anticipa “La doncella y la muerte”; “Advertencia” dialoga con “La Montaña Rusa”, “Me retracto de todo lo dicho”, con múltiples artefactos, con el “guatapique”, “Arte poética” y también con el chiste “poesía, poesía”. “Mujeres” remitiría a “Vida de perros”; “Rompecabezas” a “Mundo al revés” y “Cambios de nombre”. “La poesía terminó conmigo” es un antecedente de “Se me pegó la lengua al paladar” y completa “Tres poesías”. Versos diseminados por diferentes textos son condensación de otros o prefiguran artefactos y chistes. Los artefactos sobre Violeta Parra constituyen unidad con el Chiste Par/ra desorientar a la Poesía, “Defina a Violeta Parra” y completan la caracterización y el significado de la hermana establecidos en el poema “Defensa de Violeta Parra”. Signos del “Discurso fúnebre” reaparecen en “La cruz” y algunos de “Regreso” en “Tres poemas” y “Ritos”. Igual ocurre entre “Aromos” y “Es olvido” o entre “Acta de Independencia” y “Declaración de Principios”; “Test” y “Yo pecador”; “Consejo Británico” y “Los profesores”; “Chile” y artefactos como “Chile, fotocopia feliz del Edén”.

Un ejemplo notable de hipotexto o texto Modelo o texto generador de textos, es “Carta del poeta que duerme en una silla”. En este poema, dividido en XVII secciones, encontramos no sólo enunciados referidos a los temas omnipresentes en la obra de Parra sino también versos que son repetidos o repiten literalmente o con leves variaciones otros (“en

⁵Anáfora: Unidad del texto que envía a unidades separadas (del texto) ya dichas o por decir.

poesía se repite todo”, “El espíritu muere con el cuerpo”, “Los gusanos son dioses”, “el automóvil es una silla de ruedas”). También hay un verso que dice “El horizonte se ve lleno de cruces” y que nos hace pensar en “Los Cuatro Sonetos del Apocalipsis”.

Notable en este sentido es la unidad x y su relación con un poema posterior.

Alimentar abejas con hiel
inocular semen por la boca
arrodillarse en un charco de sangre
estornudar en la capilla ardiente.

“Cartas del poeta que duerme en una silla”

Obra Gruesa: 181-182

“Asaltar a un anciano decrepito
discutir con los *Doctores de la ley*
dispararle pelotillas al sacerdote

“expectorar en la capilla ardiente”

“Pasatiempos”, *Hojas de Parra*:30

Como podemos observar, el texto dos no sólo repite la estructura sintáctica del anterior, sino que incluye un verso de tal semejanza que obliga a volver la mirada hacia el lugar en que se ha leído lo mismo. Por otra parte, “Pasatiempos” contiene el verso “Señoras y Señores, aunque no vengo preparado”, verso que ya estaba en una de las Prédicas del Cristo de Elqui, específicamente en su presentación, en “Pido que se levante la sesión” de *Versos de Salón* y en el “Manifiesto” de “Otros Poemas” de *Obra Gruesa*. Algo similar ocurre con el verso “Aquí no se respeta ni la ley de la selva”, reiterado en los inéditos *Discursos de Sobremesa* y que también fue dicho por el Cristo.

Esta relación, que como ya dijimos, existe no sólo entre las distintas series de textos, poemas y antipoemas, antipoemas y artefactos; igualmente ocurre en mismo grupo, en aquellos poemas que repiten temas, que se reescriben una y otra vez (piénsese en los ecopoemas sobre los peatones o la contaminación, en los varios tigres y gatos de los chistes, en “En el Cementerio” de *Versos de Salón*, cuyo antecedente está en el antipoema, de los “Tres Poemas” de *Obra Gruesa*, “Total Cero” que se reproduce en “El Galán imperfecto” del mismo volumen o “Conversación galante” y “Se me ocurren ideas luminosas”. Sintácticamente, la antipoesía repite estructuras (“Test”, “Pasatiempos”) y en el nivel retórico, tradicional, construye numerosos poemas cuya figura principal es la anáfora (“Sueños”, “Yo pecador”, “Momias”, Manifies-

to”, “El hombre imaginario”, “Qué gana un viejo con hacer gimnasia”, “Descansa en paz”, “Cambios”, “Para abreviar la cosa”, “Tiempos modernos”, etc.).

“Nubes malditas revolotean en torno a volcanes malditos
embarcaciones malditas emprenden expediciones malditas
árboles malditos se deshacen en pájaros malditos
Todo contaminado de antemano”*

“Tiempos Modernos”: 23

“qué ganará con hablar por teléfono
qué ganará con hacerse famoso
qué gana un viejo con mirarse al espejo”
“Qué gana un viejo con hacer gimnasia”:

Hojas de Parra: 58

“déle con los llamaditos de larga distancia
déle con Bach
con Beethoven

Con Tchaikovsky

déle con las miradas al espejo
déle con la obsesión de seguir respirando
...()

Dios te dé vida para andar en auto
Dios te dé vida para hablar por teléfono
Dios te dé vida para respirar
Dios te dé vida para enterrar a tu madre

Hojas de Parra: 59

Los ejemplos son muchos, “El discurso del buen ladrón”, “Los cuatro sonetos del Apocalipsis”, “Sueños”, “El hombre imaginario”, están entre ellos. Sin embargo, lo más interesante es que varios de estos poemas continúan anáforas anteriores, repitiendo la palabra o sintagma fundadora de ellas. Así, la anáfora de “Sueños” de *Versos de Salón* reaperece en “Madrigal” y en “El hombre imaginario” de *Hojas de Parra*:

“Sueño con una mesa y una silla
Sueño que me doy vuelta en automóvil ...()
Sueño que se me cae el pelo”
Sueño que... etc.

“Sueños”, *Obra Gruesa: 79*

“Sueño que se me caen los dientes”

“Madrigal”, *Obra Gruesa: 34*

*Verso obviamente envía a más de un artefacto y ecopoema.

“Y en las noches de luna imaginaria
Sueña con la mujer imaginaria”

Hojas de Parra, “El hombre imaginario”: 103

El último poema, “El hombre imaginario” que se construye con la reiteración de oraciones y frases en torno al vocablo imaginario y sus variantes masculina y plural, remite a “Se me pegó la lengua al paladar” texto en el cual leemos:

“Puedo tocar un pito imaginario
Puedo bailar un vals imaginario
Puedo tomarme un trago imaginario
Puedo pegarme un tiro imaginario”.

Obra Gruesa: 98

Esta misma clave existe entre “Advertencia” de *La Camisa de fuerza* (“Se prohíbe rezar, estornudar / ... / Se prohíbe dormir / ... / Estrictamente se prohíbe correr) y el verso del poema “Clara Sandoval” de *Hojas de Parra* “Prohibido dormirse en los laureles” (que no es más que una transformación de “Se prohíbe dormirse en los laureles”). También la enumeración de los poetas de “Siete trabajos voluntarios y un acto sedicioso” (*Hojas de Parra*: 88) recuerda la lista de “Manifiesto” (*Obra Gruesa*: 163)⁶. El artefacto “Ven vencieron pero no nos convencieron” parece contener más una anáfora que una paranomasia; en cualquier caso, la idea es la reiteración, ya no, en este caso de vocablos, sino de sílabas.

“En resumen, señoras y señores”,
“En resumen
En síntesis
En buen romance”,

como dice uno de sus textos inéditos, al antipoeta le atrae mirarse en el espejo, pero en el espejo de la feria, del carnaval, allí donde el disfraz oculta diciendo la verdad (Chistes Par/ra desorientar a la Poesía). Es indudable que le gusta dejar pequeñas marcas que configuren el mapa de una textualidad que parece constituir un mundo autónomo, autosuficiente y complejísimo.

Parra, cuya definición de poesía es, entre otras, “el arte de sacarle el jugo a un idioma”, y quien ha escrito “Dime cuáles son para ti las diez palabras más bellas de la lengua castellana y te diré quién eres”, no sólo “recita” fragmentos, frases, versos, figuras literarias, esquemas sintácti-

⁶La repetición del número siete dentro de la antipoesía es también muy sugestiva.

cos y temas; también “atesora”, reutiliza ciertas palabras que se constituyen en claves de su poesía. Pensamos, por ejemplo, en los vocablos *sueño* (imaginario), *advertencia* (¿una advertencia a los poetas jóvenes?), *lámpara*. Este último término adquiere en la antipoesía un doble valor metafórico o simbólico, constituyendo una unidad de signos contrarios muy de gusto antipoético. En el poema “Catalina Parra” lámpara es metáfora de la hija y simboliza la pureza de ésta: Ay amor perdido /; Lámpara sellada / Que esta rosa nunca / Pierda su frangacia” (*Obra Gruesa*: 14). En “Se canta al mar” la palabra lámpara posee la capacidad de representar al “gran señor de las batallas” y adquiere las connotaciones de inmensidad, enigma y lejanía opuestas a lo privado e íntimo del significado expuesto en el poema anterior:

“Nada podrá apartar de mi memoria
La luz de aquella misteriosa lámpara
ni el resultado que en mis ojos tuvo
ni la impresión que me dejó en el alma”

Obra Gruesa: 21

En ambos casos el término envía a una doble dimensión, física y espiritual. La palabra se reitera, con valores similares y en sintagmas de parecida construcción, en “Defensa de Violeta Parra”, “Es olvido” y “Hay un día feliz”:

“ <i>Catalina Parra</i> ”	“ <i>Es olvido</i> ”
“Lámpara sellada”	“Lámpara legítima”
“rosa fragante”	“rosa inmaculada”

“*Defensa de Violeta Parra*”
“En el abismo de la noche oscura
¡Lámpara de sangre!”

“ <i>Se canta al mar</i> ”	“ <i>Hay un día feliz</i> ”
“Misteriosa lámpara”	“Difusa lámpara”

El término *lámpara* nos hace volver la mirada hacia “Hojas de Parra” y allí leer el poema “Canción” de Juan Guzmán Cruchaga, incluido como el texto I de “Yo me sé tres poemas de memoria”.

“Alma no me digas nada
que para tu voz dormida
ya esté mi puerta cerrada
Una *lámpara encendida*
esperó toda la vida
tu llegada

Hoy la hallarás extinguida

.....
 Mi lámpara estremecida
 dio una inmensa llamarada”...

Hojas de Parra: 73

Lo anterior evidencia, una vez más, el complejo sistema de relaciones creado en el interior de la antipoesía, pues no sólo se recupera la palabra lámpara, determinada por un participio en función adjetiva, sino que el poema de *Hojas de Parra* se transforma en la inversión del mismo de Guzmán Cruchaga, con el que en realidad, se dialoga polémicamente a través del texto “Canción” de *Poemas y Antipoemas*, al que envía el título de Guzmán Cruchaga (cuerpo / espíritu; sensualidad / muerte; fuego encendido / fuego apagado; “Tu cuerpo relampaguea” / “Mi lámpara estremecida dio una inmensa llamarada”) y sobre todo muestra que la antipoesía es al mismo tiempo espejo (que proyecta) y máscara (que oculta). Este diálogo, esta coexistencia de espejo y máscara se repite en los otros dos poemas⁷ “sabidos de memoria” en *Hojas de Parra*. En el nivel más superficial el poema II, antes de Carlos Pezoa Véliz, envía al chiste “Dice era un pobre diablo que siempre venía / cerca de un gran pueblo / donde yo vivía / Debe / decir era un pobre diablo / que vagar solía / por los andurriales de la poesía”. Una lectura totalizadora muestra así que los textos no sólo están en relación de semejanza sino que el artefacto-chiste de Parra *corrige los versos* (quita la máscara) el poema que en *otro lugar*, en *Hojas de Parra*, se repite idéntico (¿falso espejo?). Por su parte, “Arauco Domado” de Víctor Domingo Silva desarrolla un motivo que se reconvierte en su diálogo con los poemas “Regresos” y “Ritos” y también con los artefactos (ecopoemas) sobre Chile; pero, sobre todo, se transforma en su relación con el texto de “Tres Poemas” de *Obra Gruesa*. Tres de los más tradicionales poemas chilenos son absorbidos por la antipoesía que “actualizándolos” en el nivel de la recepción y convirtiéndolos en una unidad por medio del título, los transforma, convirtiéndolos en espejos cóncavos de sí mismos. Detrás de la máscara, “Parra se ríe como condenado” (a lo menos parece que se ríe).

En resumen, Señoras y Señores, podemos decir que Nicanor Parra, el antipoeta popular que crea sus propios precursores (por ejemplo, su padre) y de quien Eduardo Milán ha dicho que no le tome al sin sentido en una actitud francamente oriental, sabe que el “tema más complejo y

⁷Trabajamos con la versión de *Hojas de Parra* donde no aparece el poema de Pablo de Rokha señalado por Iván Carrasco.

llo de sentido de la cultura popular es la máscara, pues ella “expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres” (Bajtín, 1978: 41). Es que la máscara, lo sabe muy bien Parra, encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual.

El humor, la ironía, la parodia, utilizados en múltiples formas de repetición, y en relación a otros y a los propios discursos, permiten al antipoeta distanciarse del sentimentalismo y el melodrama, exorcisar el horror al infinito y lo salvan del peligro de sacralizar la propia poesía. Nos hacen saber que la antipoesía no es sólo negativa, sino al mismo tiempo alegre y llena de alborozo. Niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. Es máscara y espejo. En definitiva, Desmitificación, polifonía de sujetos contradictorios, ludismo, teatralización del poema, autorreflexividad, anaforismo, la función de la risa, el humor, son aspectos que indican la complejidad de la antipoesía y que explican, tal vez, por qué ésta atrae tanto a las nuevas promociones poéticas surgidas en un mundo oprimido por lo que Enrique Lihn llama “el poder de las palabras institucionalizadas y vigiladas”⁸. Explica por qué Parra es “el más gran poeta latinoamericano vivo”. Y a propósito de escopeta: la antipoesía es el arte de sacarle el jugo a la (anti)poesía.

⁸Floridor Pérez, Jaime Quezada, Hernán Larraín Cerda y también Raúl Zurita, Federico Schopf, Gonzalo Millán, Mauricio Redolés, Rodrigo Lira, etc.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, MIJAIL, *Rabelais y la Cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento* (Traducción de Julio Forcat y César Conroy), Barral Editores, 1971.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- GOTTLIEB MARLENE, *No se termina Nunca de Nacer. La Poesía de Nicanor Parra*, Madrid, Playor, 1977.
- MORALES, LEONIDAS, *La Poesía de Nicanor Parra*, Santiago, Andrés Bello, 1972.
- PARRA NICANOR, *Obra Gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1973.
- . *Artefactos*, Santiago de Chile, Universidad Católica, 1972.
- . *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.
- . *Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.
- . *Chistes Parra Desorientar a la Policía*, poesía, Santiago de Chile, 1983.
- . *Poesía Política* (Enrique Lafourcade), Santiago, Bruguera, 1983.
- . *Hojas de Parra*, Santiago, Ganymedes, 1986.
- SCHOPF, FEDERICO, "La Antipoesía y el Vanguardismo", *Acta Literaria* N° 10-11, Concepción, 1985-1986.