

## I. ESTUDIOS

### PARA UNA POETICA DE LA (ANTI)POESIA\*

*René de Costa*

*The University of Chicago*

Hay sucesos que marcan época, que dividen la historia en un antes y un después. Año divisorio en la pequeña historia de nuestra literatura es 1954. Aparecen entonces dos libros que acometen —desde distinto flanco— uno de los retos más antiguos de la poesía escrita: su oralidad. Los libros son de un autor novel y de uno consagrado: Nicanor Parra y Pablo Neruda (*Poemas y antipoemas, Odas elementales*) y el reto es la poesía “hablada”, conversacional, al alcance del gran público.

Siete siglos antes, en los albores de la literatura en lengua castellana, Gonzalo de Berceo se vanagloriaba de su decisión —entonces revolucionaria— de escribir “en román paladino/ en el cual suele el pueblo hablar a su vecino”. Después, en pleno Renacimiento, y ya triunfante esta lengua romance como vehículo literario, surgen los preceptistas, y uno de ellos, Juan de Valdés, pretenderá frenar los refinamientos alambicados de sus coetáneos proponiendo un estilo “natural” como el suyo, pues “sin afectación alguna escribo como hablo”. La idea, aun cuando no prospera, no muere, y en época moderna, convertida ya en ideal, seguirá tan vigente como soslayada. Rimbaud, a fines del XIX, se confesaría en busca del “lenguaje de la tribu”, y Vicente Huidobro, a mediados del XX, caducada ya la vanguardia histórica, anhelaría una nueva escritura que “no tuviera tono literario, sino un lenguaje de conversación: no cantante; sólo hablado, parlante”.<sup>1</sup>

Por estas mismas fechas, Nicanor Parra, joven profesor de Matemáticas, incursiona en la poesía con una escritura de corte popular, garcialorquiano. *Cancionero sin nombre* (1937), su primera obra, comienza así: “Déjeme pasar, señora,/ que voy a comerme un ángel”. De esta experiencia dice Parra:

\* Anticipo del autor para la *Revista Chilena de Literatura* de un ensayo preliminar para una edición crítica de *Poemas y antipoemas*, de próxima aparición en Ediciones Cátedra.

<sup>1</sup> Carta (inérita) de Huidobro (Santiago: 25-VIII-41) a Juan Larrea, conservada en el archivo de Larrea.

“Se debió esencialmente a una falta de conciencia del oficio. No tenía la menor idea de lo que se esperaba de una poesía. Creí que se aprendía como las matemáticas. Era, entonces, un poeta totalmente espontáneo. Además, la voz de García Lorca era hipnótica: una especie de encantador de serpientes, cuyo ritmo y cuya música me resultaban avasalladores y muy fáciles de imitar”.<sup>2</sup>

El libro imitaba muy bien a su modelo y le ganó la admiración de la crítica y un modesto Premio Municipal de Literatura. Pero el autor no sigue en esta línea, por considerarla “demasiado literaria”, y ensaya otras modalidades, escribiendo ahora *contra* los modelos (Neruda, Mistral). En 1942 publica a petición de Tomás Lago los primeros anticipos de lo que luego nutriría la primera parte de sus *Poemas y antipoemas*: “Sinfonía de cuna”, “Hay un día feliz”, “Es olvido”, “Se canta al mar”.<sup>3</sup> Poemas que son monólogos, soliloquios de un individuo que, en lugar de cantar, *cuenta* unas experiencias anecdotaes nada singulares, incluso banales: el encuentro con una joven; el retorno a su pueblo; el recuerdo de un amor; el día que su padre lo llevó a conocer el mar... Estos textos, sin embargo, tienen algo diferente, *suenan* diferentes de lo que se estilaba en la poesía de entonces: no son ni altisonantes ni metafísicos. A pesar de sus títulos no son canciones, y en lugar de la tradicional urdimbre de imágenes “poéticas” hay un deliberado y sostenido prosaísmo. Prosaísmo de sintaxis y de léxico, por ejemplo, en “Se canta al mar”, transformado en “poesía” por su disposición tipográfica en versos uniformes con rima asonante de romance:

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.  
 Todo lo puede el tiempo, sin embargo  
 Creo que ni la muerte ha de borrarla.  
 Voy a explicarme aquí, si me permiten,  
 Con el eco mejor de mi garganta.  
 Por aquel tiempo yo no comprendía  
 Francamente ni cómo me llamaba,  
 No había escrito aún mi primer verso  
 Ni derramado mi primera lágrima...

<sup>2</sup> Sergio Prieto, “Entrevistas: Un poeta contra la pedantería”. *Visión* (Santiago: 7-XI-69).

<sup>3</sup> Recogidos en Tomás Lago (editor), *Tres poetas chilenos* (Santiago: Cruz del Sur, 1942).

El discurso es narrativo; la retórica, de cuento, de hablante dramatizado para despertar el interés del lector en la supuesta singularidad de la anécdota que se va a contar. Pero aunque se lea como prosa, se percibe como poesía gracias al equilibrio entre la sintaxis fluida del discurso narrativo y la regularidad rítmica de las frases: aquí, cuartetos endecasílabos, perfectamente medidos y enlazados por la rima. El resultado es de un lirismo disfrazado, de tono literario amenguado y en lenguaje conversado—como quisiera Huidobro: poesía “no cantante”, sino “parlante”.

He dicho poesía y no antipoesía. Parra en estas fechas todavía no había dado con la piedra filosofal de la antipoesía. El, como muchos de su generación, estaba por cierto hastiado de la “poesía poética de poético poeta” (*Altazor*, Canto III), pero nadie todavía se había liberado del hechizo de lo que Parra luego y más llanamente llamaría “la poesía gorda”. Neruda, desde el hermetismo de las *Residencias*, declaró estar en busca de una dicción más transparente, pero no sería hasta 1954—el mismo año de la publicación de *Poemas y antipoemas*— cuando saliera el primer tomo de sus *Odas elementales*, poesía sencilla, conversacional, cuyo texto inicial (“El hombre invisible”) testimonia un vuelco radical:

Yo me río,  
me sonrío  
de los viejos poetas,  
.....  
siempre dicen “yo”  
a cada paso  
les sucede algo,  
es siempre “yo”,  
por las calles  
sólo ellos andan  
o la dulce que aman,  
nadie más  
.....  
nadie sufre,  
nadie ama,  
sólo mi pobre hermano,  
el poeta,  
a él le pasan  
todas las cosas  
y a su dulce querida,  
nadie vive  
sino él solo...

Pero aunque Neruda cambiara de actitud, asumiendo una nueva identidad poética, seguiría siendo Neruda, con su voz oracular. Parra, en cambio, se

callaba—hay 17 años años largos entre su primer libro y el segundo—ensayando casi en secreto otros modos de poetizar, rechazándolos uno tras otro. De vez en cuando anunciaba libros (*La luz del día*, *Entre las nubes silba la serpiente*, *Veinte años y un día*, *Dos años de melancolía*, *La zarza ardiendo*, *Marcha final*), libros que terminaría desechando, sin publicar. En 1948, instado esta vez por Hugo Zambelli, daría a conocer unos textos que luego integrarían la tercera parte de *Poemas y antipoemas*: “La víbora”, “La trampa”, “Los vicios del mundo moderno”.<sup>4</sup> Y una vez más insiste en el discurso prosaico, ya desprovisto del artificio de la rima y del verso medido, pero vertebrado por una postura histriónica en que el hablante se comunica directamente con el lector, involucrándolo en el asunto. Los parlamentos son largos e intencionalmente desarticulados; el más extenso, de casi 100 versos (“Los vicios del mundo moderno”), concluye así:

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.

¡Aferrémonos a esta piltrafa divina!

Jadeantes y tremebundos

Chupemos estos labios que nos enloquecen;

La suerte está echada.

Aspiremos este perfume enervador y destructor

Y vivamos un día más la vida de los elegidos:

De sus axilas extrae el hombre la cera necesaria para forjar el rostro de sus  
ídolos.

Y del sexo de la mujer la paja y el barro de sus templos.

*Por todo lo cual*

*Cultivo un piojo en mi corbata*

*Y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles.\**

El discurso ya no tiene el desarrollo lógico de su poesía anterior, el desarrollo metódico de un cuento en que el narrador pretende mantener el interés del lector a base de un argumento lineal. El discurso aquí se desarrolla a base de saltos, de ex-abruptos, de reflexiones imprevistas. Es como si hubiera dos niveles de discurso, uno narrativo en voz alta y otro reflexivo en voz baja, del poeta hablando consigo mismo: un monólogo exterior y un monólogo interior, estableciéndose entre ellos una suerte de diálogo.

Parra ha dado con la clave, con una de las claves de lo que va a ser su nueva poesía, su antipoesía dialogística. Todavía no tiene nombre ni etiqueta —esto

<sup>4</sup> En *13 poetas chilenos* (Valparaíso: Imprenta Roma, 1948).

\* El énfasis aquí, y en otros textos citados más adelante, es mío.

vendrá luego, casi como idea de último momento. Lo que sí tiene ahora, en 1948, es el modo para ir articulando (o desarticulando) la temática del mundo moderno en su medio siglo.

La vanguardia histórica celebraba la entonces nueva modernidad, viendo al hombre en la cumbre de su fuerza creativa. A mediados del siglo, tras la desilusión ocasionada por las dos guerras, la bomba atómica, el fracaso de la democracia..., se comenzaba a cuestionar la idea del progreso. Pero, ¿cómo abordar esta temática de la desilusión en una tradición poética acostumbrada a solemnizar las grandes y pequeñas epifanías de un autor siempre superior a su medio ambiente? Neruda olímpicamente se sonríe de los otros, “los viejos poetas”; Parra resignadamente de la especie humana: “Los imbéciles que bajan de los árboles” —pero reconociéndose como uno de ellos.

*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 sesenta, 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.

Al preparar su libro para la imprenta en 1954, Parra encabeza la tercera y más nutrida sección con una significativa “Advertencia al lector”, que dice en parte:

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.

¡Ataúdes! ¡Útiles de escritorio!

Lo que me llena de orgullo

Porque a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

Lo que hay y no hay: cosas “reales” desplazando a las idealizaciones de la poesía de siempre; visión personal y mordaz del mundo frente a la visión consagrada por “los doctores de la ley”.

Todo justificado (sardónicamente) con un cliché apropiado de un sonsonete infantil: “Porque a mi modo de ver, *el cielo se está cayendo a pedazos*”.

Esta voz de “autor”—singular y múltiple, saltando entre franqueza e ironía, entre agudezas y puerilidades— no tardará en ser la voz pública de Parra en un inesperado papel de “antipoeta” que el acertado título de su libro le obligará a

asumir. *Poemas y antipoemas* es un éxito inmediato y en todos los sectores. A una semana de su publicación, la prensa ya está hablando de una segunda edición.<sup>5</sup> Conferencias, recitales e invitaciones al extranjero irán alternándose con los apasionados elogios y ninguneos de la crítica. Para muchos el autor será un genio; para otros, un fraude.

Pablo Neruda, el primero en reconocer la singularidad de esta nueva escritura, que él entonces llama “versátil”, encumbrará al autor—a la sazón más conocido como profesor que como poeta—con esta breve presentación del libro en 1954:

“Entre todos los poetas del sur de América, poetas extremadamente terrestres, la poesía versátil de Nicanor Parra se destaca por su follaje singular y sus fuertes raíces. Este gran trovador puede de un solo vuelo cruzar los más sombríos misterios o redondear como una vasija el canto con las sutiles líneas de la gracia.

La vocación poética en Nicanor Parra es tan poderosa como lo fuera en Miguel Hernández.

Su madurez lo lleva a las exploraciones más difíciles, manteniéndolo entre la flor y la tierra, entre la noche y el sonido, pero regresa de todo con pies seguros. En toda la espesura de la poesía quedarán marcadas sus huellas australes.

Esta poesía es una delicia de oro matutino o un fruto consumado en las tinieblas. Como lo mande el poeta Nicanor nos dejará impregnados de frescura o de estrellas”.<sup>6</sup>

Al paso de los años, el otro Pablo (de Rokha) querrá rebajar a Parra a “un pingajo del zapato de Vallejo”,<sup>7</sup> y un cura español, el padre Salvatierra, ejerciendo de “doctor de la ley”, se pronunciará sobre su supuesta inmoralidad comparando el libro con la basura: “es demasiado sucio para ser inmoral; un tarro de basura no es inmoral...”.<sup>8</sup>

A todo esto Parra responderá en poesía y en persona. En “Manifiesto”,<sup>9</sup> tras declarar (olímpicamente) que “los poetas bajaron del Olimpo”, condena:

<sup>5</sup> “Matemático y vate derrota a los ‘líricos’; su libro es ‘best-seller’ que tendrá segunda edición” (titular de un recorte de prensa, fechado 28-VII-54, conservado en el Fondo Bibliográfico Raúl Silva Castro de la Biblioteca Nacional en Santiago de Chile).

<sup>6</sup> Texto íntegro. Pedido por Nascimento, el editor, para la solapa del libro en 1954; luego suprimido (por Parra) en ediciones posteriores.

<sup>7</sup> *La Nación* (Santiago: 7-I-68).

<sup>8</sup> *El Diario Ilustrado* (Santiago: 15-X-65).

<sup>9</sup> Recogido en *Obra gruesa* (1969).

La poesía de pequeño dios.  
La poesía de vaca sagrada.  
La poesía de toro furioso.

Léase: Huidobro, Neruda, de Rokha.

Y en otro texto, “La montaña rusa”,<sup>10</sup> anula a toda la poesía anterior a su libro de 1954:

Durante medio siglo  
La poesía fue  
El paraíso del tonto solemne.  
Hasta que vine yo...

En persona toreará a los críticos y periodistas sempiternamente ávidos por tener la última palabra sobre el qué, el cómo y el dónde de la flamante “antipoesía”. Preguntado por su sentido del humor, dirá —sin pestañear— que le viene de sus lecturas de Kafka y de las películas de Charlie Chaplin, agregando en seguida que nunca va al cine. Y como la crítica no repara en estos despropósitos, Parra los irá repitiendo, cada vez con más ampulosidad. Luego, para hacer frente a las elucubraciones académicas (y sacerdotales) sobre lo que es y no es poesía, o antipoesía, formula un “Test”:

Qué es la antipoesía:  
Un temporal en una taza de té?  
Una mancha de nieve en una roca?  
Un azafate lleno de excrementos humanos  
Como lo cree el padre Salvatierra?  
.....  
Un ataúd a chorro?  
Un ataúd a fuerza centrífuga?  
Un ataúd a gas de parafina?  
Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz  
La definición que considere correcta.<sup>11</sup>

Pero todo no es tan arbitrario, ya que en varias ocasiones y con distintos interlocutores, Parra ha llamado la atención sobre la división en distintas secciones de *Poemas y antipoemas*, llegando a precisar que:

<sup>10</sup> De *Versos de salón* (1962).

<sup>11</sup> En *La camisa de fuerza* (1968).

“En la primera parte hay poemas neorrománticos y postmodernistas, pero en la segunda vienen poemas expresionistas. Esto generalmente no se distingue; no sé por qué no lo hacen los estudiosos de esta clase de cosas.”<sup>12</sup>

El problema estriba en que las ediciones populares del libro, así como su recopilación en *Obra gruesa* (1969), tienden a oscurecer este hecho, imprimiendo los textos todos seguidos, un poema tras otro, sin apenas distinguir entre ellos e ignorando por completo los tres grandes bloques en que estaba organizado todo cuanto se publicó por primera vez en 1954.

La primera sección, que Parra tilda de “neorromántica y postmodernista”, recoge efectivamente sus primeros poemas, algunos de los cuales ya vieron la luz en 1942; la tercera parte, conteniendo los llamados “antipoemas” (algunos publicados en 1948, sin etiqueta alguna), sí parece tener una independencia orgánica, comenzando perentoriamente con una “Advertencia al lector”, y terminando rotundamente con el “Soliloquio del Individuo”. Los textos de la segunda sección, que Parra califica de “expresionistas”, también tienen su singularidad: totalmente nuevos,<sup>13</sup> parecen haber sido concebidos como piezas de enlace entre una y otra parte, entre los “poemas” y los “antipoemas”. Estas composiciones, como el título del libro, son creaciones *a posteriori*. Según Parra:

“*Poemas y antipoemas* was baptized *a posteriori*. I began writing the book in 1938, but I came across the title in England in 1949 or 50. I was walking through a bookstore and noticed the book *A-poèmes* by the French poet Henri Pichette. So the word “anti-poem” had already been used in the 19th century, though probably even the Greeks has used it. In any case, the term came to me *a posteriori*; that is, I didn’t write the work with a completely articulate theory in mind from the beginning”.<sup>14</sup>

De ahí el título binomial y su rigurosa división en partes.

Pieza clave entre una y otra parte, entre uno y otro modo de poetizar, es “Autorretrato”, que hay que leer en el contexto estético de la época, un contexto que daría el “brutalismo” en la arquitectura, lo “feo” en la pintura, lo “absurdo”

<sup>12</sup> Leonidas Morales, “Conversaciones con Nicanor Parra”, en *La poesía de Nicanor Parra* (Santiago: Universitaria, 1972), pág. 199.

<sup>13</sup> Algunos (“San Antonio”, “Autorretrato”) se dieron a conocer, a manera de anticipo, para complementar un discurso de Enrique Lihn sobre “La poesía de Nicanor Parra” y fueron publicados como “Selección” en *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 83-84 (1951).

<sup>14</sup> Patricio Lertzundi, “In Defense of Antipoetry: An Interview with Nicanor Parra”, *Review* (Nueva York: otoño de 1971), pág. 65.

en el teatro, y el movimiento “beat” en la literatura de los Estados Unidos. Contexto, sin embargo, que en el ámbito de la poesía del mundo hispanoparlante seguiría orientándose por la estrella de Neruda. Sobre esto, dice Parra:

“Para ser sincero, Neruda fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino; entonces había que pensar las cosas en términos de este monstruo. De modo que, en ese sentido, la palabra Neruda está allí como un marco de referencia. Más tarde la cosa ha cambiado. Neruda no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos, y por otra hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si ésta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos”.<sup>15</sup>

Neruda, este “monstruo de la poesía”, intuía los cambios en el sentido expresivo, así como la necesidad vital de ir cambiándolo. Unas veces inicia los cambios; otras veces los capitanea, o simplemente se los apropia. Así ocurrió con la “antipoesía”, incluso previamente a su bautizo como tal. Neruda, conoedor y patrocinador de la nueva poesía conversacional que Parra estaba elaborando, olfatea el cambio venidero, en que los poetas habrán de “bajar del Olimpo”, y baja él mismo de sus alturas de Machu Pichu para “hablar en la calle”,<sup>16</sup> anunciándose como un nuevo poeta, “El hombre invisible” de las *Odas elementales*. Pero en ese libro de 1954, el “monstruo” sólo cambió de piel para seguir siendo él mismo: Pablo Neruda. En aquel año decisivo la varita mágica pasará a otra mano, la de Parra, debutando como “antipoeta”, y anti-nerudiano, por añadidura.

Lo que hizo Parra en *Poemas y antipoemas* (1954)—y no supo, o simplemente no quiso hacer Neruda, hasta después, en *Estravagario* (1958)—fue ridicularizarse, auto-ironizarse. Mientras el poeta de “El hombre invisible” (1952) se complace en reírse de los “viejos poetas”, de los *otros*, el hablante de “Autorretrato” (1951) se ridiculiza descaradamente a sí mismo:

Considerad, muchachos,  
Esta lengua roída por el cáncer:  
Soy profesor en un liceo oscuro  
He perdido la voz haciendo clases.  
(Después de todo o nada

<sup>15</sup> Mario Benedetti, “Nicanor Parra, o el artefacto con laureles”, *Marcha* (Montevideo: 17-X-69).

<sup>16</sup> El poema “Hablando en la calle”, anticipo de “Oda al hombre sencillo”, se publicó por primera vez en *El Nacional* (Caracas: 16-X-52).

Hago cuarenta horas semanales).  
 ¿Qué os parece mi cara abofeteada?  
 ¡Verdad que inspira lástima mirarme!  
 Y que decís de esta nariz podrida  
 Por la cal de la tiza degradante...<sup>17</sup>

La idea no es inspirar lástima en el lector sino provocar la risa, a la manera de los personajes en el teatro de Ionesco, haciéndonos ver por entre la exageración el núcleo de verdad de las cosas. Tras seguir enumerando sus desgracias, cada vez mayores, el hablante termina culpando de todo a su trabajo, distanciándonos del pathos de la identificación por medio de una pirueta muy ágil: abandona de pronto el tono solemne de discurso de tarima en “vosotros” y, cambiando de voz, pasa a la confianza de “ustedes”. Una vez ganada la simpatía de su público acaba con un disparate: las 40 horas semanales terminan siendo 500:

*Observad* estas manos  
 Y estas mejillas blancas de cadáver,  
 Estos escasos pelos que me quedan.  
 ¡Estas negras arrugas infernales!  
 Sin embargo yo fui tal como *ustedes*,  
 Joven, lleno de bellos ideales,  
 Soñé fundiendo el cobre  
 Y limando las caras del diamante:  
 Aquí me tienen hoy  
 Detrás de este mesón inconfortable  
 Embrutecido por el sonsonete  
 De las quinientas horas semanales.

La forma, alternando entre versos de siete y once sílabas, es la de la silva, tradicionalmente reservada para temas elevados. La misma disparidad entre forma y contenido se da en otra silva, “Epitafio”, poema también de la segunda parte del libro. En esta oda, cuyo texto damos íntegro, el hablante sólo se identifica al final, después de una larga enumeración, sin verbo, detallando los aspectos más relevantes del sujeto del epitafio. Y cuando finalmente aparece

<sup>17</sup> El poema de Neruda, que luego encabeza las *Odas elementales*, se publicó por primera vez en *Pro-Arte* (Santiago: noviembre de 1952); el de Parra se dio a conocer antes, en los *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 83-84 (1951). La auto-referencia de esta primitiva versión fue aún más explícita: “Considerad muchachos,/ Esta lengua roída por el cáncer:/ Soy profesor de Física...” En esta época, Parra, tras haber estudiado Ciencias Físicas en Brown y en Oxford, ocupaba la cátedra de Mecánica Racional en la Universidad de Chile.

el verbo, aparece dos veces seguidas, recalcando aún más la ironía, la extrema capacidad de auto-ironía que tiene Parra —¡el epitafio resulta ser su propio autorretrato!

De estatura mediana  
Con una voz ni delgada ni gruesa,  
Hijo mayor de profesor primario  
Y de una modista de trastienda;  
Flaco de nacimiento  
Aunque devoto de la buena mesa;  
De mejillas escuálidas  
Y de más bien abundantes orejas;  
Con un rostro cuadrado  
En que los ojos se abren apenas  
Y una nariz de boxeador mulato  
Baja a la boca de ídolo azteca  
—Todo esto bañado  
Por una luz entre irónica y pérfida—  
Ni muy listo ni tonto de remate  
*Fui* lo que *fui*: una mezcla  
De vinagre y de aceite de comer  
¡Un embutido de ángel y bestia!

Con “Epitafio” Parra cierra la segunda parte del libro, enterrando literalmente una parte de su poesía y de su persona para dar paso a la “Advertencia al lector”, que sirve como proemio a los antipoemas de la tercera parte.

El proceso de desarrollo en el caso de Parra parece haber sido el siguiente: un inicio, escribiendo a la manera de un modelo imitable (García Lorca); luego, un período de transición, escribiendo contra los modelos establecidos (Mistral, Neruda), para finalmente encontrar su propia originalidad: la antipoesía. En la primera sección de *Poemas y antipoemas*, el modelo a combatir es Mistral y el modernismo; en la segunda, Neruda y la poesía de mensaje; y en la tercera, él mismo, el “autor” contra el “poeta”. El elemento constante que sirve como hilo conductor del proceso es la narratividad, aprendida en el *Romancero Gitano* de García Lorca, perfeccionada en sucesivas etapas anti-Mistral y anti-Neruda, culminando en la plenitud de su propia antipoesía.

## I. ANTI-MISTRAL: \* “SINFONIA DE CUNA”

Este poema de 1942 es uno de los textos más primitivos recogidos por Parra en *Poemas y antipoemas* (1954). El título parece aludir a las famosas “Canciones

\* Parra, que ha leído el borrador de este ensayo, reverencial como todo chileno a “la Mistral”, colocó aquí: “ más bien anti-Alberti, anti-García Lorca”.

de cuna” popularizadas por Gabriela Mistral, poemas dulces y alegóricos — teóricamente para niños— en donde suelen ocurrir cosas extraordinarias y que subrayan para el destinatario implícito lo edificante que es el universo. El poema de Parra, en hexasílabos, y no sólo una “canción” sino una “sinfonía”, presenta el encuentro del hablante con un “ángel vivo” con quien entabla un diálogo. Pero en lugar de remitir a lo divino, como sería de esperar —tanto por el título como por el sujeto—, nos sorprende con lo contrario, con lo humano en su dimensión carnal.

La versión original, de 1942,<sup>18</sup> es bastante explícita en cuanto al contacto físico y calculadamente agresiva en su manera de dirigir la narración directamente al destinatario, que por supuesto no es un niño:

Hay que ver *señores*  
Cómo un ángel es.

Frío como el fierro  
Cuando lo toqué,  
Fijo como silla,  
*Feo como usted.*

El hablante del poema domina la situación vis-à-vis el sujeto, palpándole las plumas y la piel hasta que decide irse, y en esto se acaba el “cuento”:

Susto me dio un poco  
Pero no arranqué.

Le busqué las plumas,  
Plumas encontré,  
Duras como el duro  
Cascarón de un pez.

Como noche era  
Non lo vi muy bien,  
Pero un sol de sangre  
Vi bajo sus pies.

Ojos le brillaban  
Comme le bleu ciel,  
Quise preguntarle  
No recuerdo qué.

<sup>18</sup> En *Tres poetas chilenos* (Santiago: Cruz del Sur, 1942), págs. 31-33.

Con mis manos puse  
Un azul clavel  
En su sombrero  
Rojo como el té.

Dulcemente luego  
Dije good-bye sir,  
Con la luna al lado  
A mi casa entré.

Cuento aquí se acaba,  
1, 2 y 3.

Al recoger el texto de 1942 para darle su versión definitiva en *Poemas y antipoemas*, Parra alteró varios versos e imágenes, convirtiendo el “ángel vivo” en algo más abstracto, “angelorum”, y, apropiándose de un conocido refrán chileno (“me dio la mano, le tomé el pie”), introduce una nota de socarrona ambigüedad en el encuentro:

El me dio la mano  
Yo le tomé el pie:  
Hay que ver, señores,  
Cómo un ángel es!

Fatuo como el cisne,  
Frío como un riel,  
Gordo como un pavo,  
Feo como usted.

El tono burlón es el mismo, así como el dominio de la situación por el hablante. El contacto corporal, sin embargo, evoca una situación más concreta, el arquetípico escarceo entre un galán y su presa:

Susto me dio un poco  
Pero no arranqué.

Le busqué las plumas,  
Plumas encontré,  
Duras como el duro  
Cascarón de un pez.

¡Buenas con que hubiera  
Sido Lucifer!

Se enojó conmigo,

Me tiró un revés  
 Con su espada de oro,  
 Yo me le agaché.

Angel más absurdo  
 Non volveré a ver.

Muerto de la risa  
 Dije good-bye sir,  
 Siga su camino,  
 Que *le* vaya bien,  
 Que *la* pise el auto,  
 Que *la* mate el tren.

Ya se acabó el cuento,  
 Uno, dos y tres.

El sorpresivo final, basado en otro refrán,<sup>19</sup> y cambiando el objeto prenominal del verbo de “le” en “la”, deja claro de qué va el asunto: el encuentro con una coqueta (ángel) que diabólicamente rechaza el galanteo y que finaliza con la salida airosa del hablante: “Que le vaya bien,/ que la pise el auto,/ que la mate el tren”.<sup>20</sup>

El efecto global de esta alternancia entre lo humano y lo divino es semejante al que producen ciertos textos medievales, como el *Libro de buen amor*, o las “Serranillas” del Marqués de Santillana (“Moça tan fermosa/ non vi en la frontera...”); efecto nada accidental, ya que Parra alude a esta tradición con su repetida insistencia en un arcaísmo indicador: “Angel más absurdo/ *Non* volveré a ver” en la versión de 1954, y “Como noche era/ *Non* lo vi muy bien” en la versión de 1942.

En ambas versiones, el desequilibrio del lector es mantenido a lo largo del poema con un mismo recurso, tan sencillo como eficaz: la intempestiva inserción de frases —tipo cliché— en otros idiomas: “Ojos le brillaban/ *Comme le bleu ciel*”. Exabruptos que terminan siendo parte del orden establecido por la cosedura de la rima aguda de los versos pares en “é”, rematándolo todo

<sup>19</sup> “Que le vaya bien, que lo pise un carro y lo mate un tren”, queda registrado por Oreste Plath en su *Folklore Chileno* (Santiago: Nascimento, 1979), como un “dicharacho” que dicen los niños al saludarse, al encontrarse.

<sup>20</sup> Hablando con Parra sobre lo mucho que había modificado este poema, me confesó que le había costado años para “quitarle su literatura”, y comentando el paso de “le” en “la”, explicó que “se trataba de un encuentro con un ángel-diablo, o sea, una niña coqueta”, “ángel mío” en el lenguaje del galanteo.

al final con la ligera destreza de una cháchara infantil: “Ya se acabó el cuento, / uno, dos y tres”.

La otra voz de Parra, la del poeta tradicional, escribiendo *dentro* del sistema literario consagrado, también está presente en la primera sección —y con poemas redactados con anterioridad a los primeros ensayos de antipoesía. Buen ejemplo de este fenómeno es “Catalina Parra”, texto de 1944, que muy hábilmente utiliza la rima como una especie de falsilla para ordenar el poema, haciendo resonar el nombre de la hija ausente del poeta, nombre que a su vez da la medida hexasílaba del verso:

Caminando solo  
Por ciudad extraña  
Qué será de nuestra  
Catalina Parra.

La técnica de la repetición en este poema es semejante a la empleada por Neruda en su polémico “Nuevo canto de amor a Stalingrado” (1942), donde hizo que cada estrofa terminara con el nombre de la ciudad sitiada. Parra se apropia de la técnica, pero con una sutil variante suya, la de la expectativa frustrada combinada con el engaño de la tipografía. Tras una serie de cuartetos terminando de la misma manera (Catalina Parra), cambia de pronto uno de los términos (Parra, Pálida) conservando el ritmo, la rima, y hasta la forma gráfica del final de estrofa, escribiendo “pálida” con “P” mayúscula:

Bajo impenitente  
Lluvia derramada  
Donde irá la pobre  
Catalina Parra.

¡Ah, si yo supiera!  
Pero no sé nada  
Cuál es tu destino  
Catalina *Pálida*.

Y a partir de aquí, prescinde del nombre en una estrofa; vuelve a ponerlo en otra, para volver a suprimirlo en la siguiente..., creando así un espacio para el eco. El eco de la ausencia, haciendo que se lea la última estrofa presintiendo ese nombre ausente precisamente donde más falta, como ella misma, al final del poema:

Ay, amor perdido,  
¡Lámpara sellada!  
Que esta rosa nunca  
Pierda su fragancia  
-----

## II. ANTI NERUDA: "ODA A UNAS PALOMAS"

En esta composición de la segunda sección del libro —sección que el propio autor califica de "transicional"— se puede ver el mecanismo de la transición de "poesía" en "antipoesía". El modelo a transformar, como sugiere el título, es Neruda, el autor de las proyectadas *Odas elementales*, con su recién estrenado discurso hablado, de "hombre sencillo", en que el hablante se percató de las cosas más ordinarias para descubrir en ellas su belleza, su ignorada dimensión "poética". En este sistema, el poeta es el descubridor, el mago revelador.

Parra astutamente se las arregla para que su "oda" comience como una cualquiera de Neruda, empleando incluso el característico truco nerudiano de arranque, haciendo que el habitante se maraville de algo común y corriente, de algo que por ser tan visto no se ve; aquí, unas palomas:

Qué divertidas son  
Estas palomas que se burlan de todo,  
Con sus pequeñas plumas de colores  
y sus enormes vientres redondos...

Aunque los versos son más largos de los que suele emplear Neruda en sus *Odas elementales*,<sup>21</sup> la técnica esencial de romper el verso, de cortar la frase entre el verbo y su sujeto (u objeto), es la misma. Así, engancha al lector con la observación global, exclamatoria y privilegiada ("Qué *divertidas* son"), antes de dejarle saber qué es lo que es tan divertido: "estas palomas". Identificado el sujeto, Parra prosigue con otra técnica de Neruda, la acumulación descriptiva, persuadiéndonos de lo graciosas que son estas palomas con sus "plumas de colores", que pasan de un lado a otro como "hojas que dispersa el otoño". Pero su recorrido es en sentido inverso: pasean del comedor a la cocina y de allí al jardín, donde "se instalan a comer". Exactamente qué es lo que comen estas bien alimentadas palomas de "vientre redondo" no lo sabremos hasta el final del cuarteto, ya que otra vez Parra recurre a la técnica nerudiana de cortar la frase, de demorar la plenitud de su sentido, aquí separando el verbo de su objeto, ya no para intrigar al lector sino para aumentar su choque por medio de la sorpresa: comen *moscas*. Y así es como en el paso apresurado de un verso a otro,

<sup>21</sup> Hay que recordar que Neruda comenzó a redactar sus odas, a partir de 1952, para las columnas de un diario, *El Nacional* de Caracas. De ahí la necesidad tipográfica de líneas breves; líneas, sin embargo, que, escandidas, suelen dar heptasílabos y endecasílabos, la combinación tradicional de la oda en lengua castellana desde el Renacimiento.

sin el descanso de la puntuación, Parra nos hace saltar al abismo de lo feo, empujándonos abruptamente de lo “poético” a lo “antipoético”:

Pasan del comedor a la cocina  
Como hojas que dispersa el otoño  
Y en el jardín se instalan a comer  
*Moscas*, de todo un poco...

Habiéndonos llevado del reino de lo bello a lo feo, la voz del hablante cambia de tono y de perspectiva. Las palomas, antes “divertidas”, ya son “ridículas”, y los únicos que se interesan en ellas son los minusválidos, los “mancos y cojos/ que creen ver en ellas/ la explicación de este mundo y el otro”. Un “poeta” (Neruda) las puede idealizar; el “antipoeta” (Parra) las ve de otro modo, más real: como unos animales asquerosos y sucios, que:

...al menor descuido se abalanzan  
Como bomberos locos,  
Entran por la ventana del edificio  
Y se coronan como un nimbo de lodo.

En el cuarteto final, separado del resto del poema con un espacio en blanco, hay un cambio de voz; el hablante, ya en tono de plegaria pública, pide el exterminio del enemigo:

A ver si alguna vez  
Nos agrupamos realmente todos  
Y nos ponemos firmes  
Como gallina que defiende sus pollos.

En ediciones posteriores, queriendo que el texto pareciese más “transicional” y menos antipoético, Parra alteró la imagen más fuerte del poema (“se coronan con un nimbo de lodo”), enigmatizándola en “se apoderan de la caja de fondos”, dando la misma idea de usurpación, pero sin la agresiva estética de lo feo que caracteriza la antipoesía propiamente tal.

Un libro es un libro —aunque en este caso son como tres—, y Parra organizó el suyo para dejar ver una transición entre “poemas” y “antipoemas”, reservando éstos para la tercera y última sección.

### III. ANTI-PARRA: “ROMPECABEZAS”

El éxito (y el hechizo) de la antipoesía está en la habilidad del autor en doblarse, en transformar su voz natural de cantor lírico en otra, en su contrario,

en un anti-lírico adversario de sí mismo. Esta flexibilidad, más propia de un histrión que de un poeta, y ensayada esporádicamente en su poesía "transicional", llega a su punto máximo en cuanto decide escribir *contra* su propio lirismo, convirtiéndose de héroe en anti-héroe, de listo en tonto. En su poesía anterior (previa a la antipoesía), Parra cambia el registro de su voz y la dirección del poema de manera gradual e irreversible en el transcurso de la alocución; ahora se dobla y se desdobra tantas veces dentro de un mismo texto que el lector, al dejarse llevar por el fluir del discurso, ha de estar preguntándose constantemente sobre quién habla ahora: ¿el "autor"?, ¿el "poeta"?, ¿un loco?

El texto culminante de la antipoesía en *Poemas y antipoemas* es también el más extenso ("Soliloquio del Individuo", 124 versos), y se encuentra estratégicamente al final del libro. El que más escuetamente demuestra este procedimiento de desdoblamiento es "Rompecabezas", el segundo de la sección de antipoesía y el que sigue directamente a la "Advertencia al lector". Dada su relativa brevedad (23 líneas), creo conveniente transcribirlo íntegramente, pero no sin antes llamar la atención sobre el juego implícito en el título y el acertijo explícito de los primeros versos revueltos y repetidos previos a la insólita declaración: "Yo soy un tipo ridículo"; y al chaplinesco epíteto: "azote de las fuentes de soda".

No doy a nadie el derecho.  
Adoro un trozo de trapo.  
Traslado tumbas de lugar.

Traslado tumbas de lugar.  
No doy a nadie el derecho.  
Yo soy un tipo ridículo  
A los rayos del sol,  
Azote de las fuentes de soda  
Yo me muero de rabia.

Yo no tengo remedio,  
Mis propios pelos me acusan  
En un altar de ocasión  
Las máquinas no perdonan.

Me río detrás de una silla,  
Mi cara se llena de moscas.

Yo soy quien se expresa mal  
Expresa en vistas de qué.

Yo tartamudeo,  
Con el pie toco una especie de feto.

¿Para qué son estos estómagos?  
¿Quién hizo esta mezcolanza?

Lo mejor es hacer el indio.  
Yo digo una cosa por otra.

El texto es un rompecabezas en el doble sentido de la palabra: arma de combate y *puzzle* verbal que golpea al lector con una serie de despropósitos. El conjunto no es un poema, ni pretende serlo; es un antipoema tan “anti” que, “según los doctores de la ley..., no debiera publicarse”. En “Advertencia al lector”, el “autor” anticipa esta clase de crítica:

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:  
“¡Las risas de este libro son falsas!”, argumentarán mis detractores  
“Sus lágrimas, ¡artificiales!”  
“En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza”  
“Se patalea como un niño de pecho”  
“El autor se da a entender a estornudos”  
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,  
Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.  
“¿A qué molestar al público entonces?, se preguntarán los amigos lectores:  
“Si el propio autor comienza 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.  
Los pájaros de Aristófanes  
Enterraban en sus propias cabezas  
Los cadáveres de sus padres.  
(Cada pájaro era un verdadero cementerio volante)  
A mi modo de ver  
Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia  
¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!

Y texto seguido nos golpea con su “Rompecabezas”.

Si Parra hubiera seguido en esta línea de combate frontal habría terminado sin lectores. Pero no prosigue así; “moderniza la ceremonia”, como él dice, cambiando continuamente su voz y su postura de texto, como los transformistas de circo cuyo objetivo primordial es captar la atención del público y mantenerlo en expectativa. En “El peregrino” adopta la voz y el papel de un seductivo orador carnavalesco:

Atención, señoras y señores, un momento de atención:  
Volved un instante la cabeza hacia este lado de la república,

Olvidad por una noche vuestros asuntos personales,  
 El placer y el dolor pueden aguardar a la puerta:  
 Una voz se oye desde este lado de la república.

En otros textos, tendrá la voz de un niño, de un profeta, de un troglodita... En todos, la voz dominante, el "yo" narrativo, será una y múltiple a la vez, fragmentándose en varios tipos de discurso: un monólogo exterior traspasado por otro interior, un histrión en plena actuación musitando consigo mismo —y con graciosos o amenazantes apartes al público. El resultado son textos, antipoemas, que —leídos— tienen el dinamismo de un espectáculo, de un *performance* en que todos estamos involucrados, el descabellado "autor" y el curioso lector-espectador.

Como un bufón palaciego, el hablante se las arregla para despertar nuestra curiosidad en el asunto que se va a contar. Y como los clásicos bufones de la corte, o del circo moderno, Parra pretende algo más que el simple entretenimiento de su público; utiliza la antipoesía para crear una complicidad con el lector. De esta manera, el texto literario, que tradicionalmente se presentaba como algo por encima del destinatario, llega a ser visto como parte de nuestra experiencia cotidiana, en que todo no es hermosura y bellas palabras.

Uno de los trucos que Parra emplea para no alejar al lector de este nuevo discurso de contenido "apoético" es la traslación léxica: toma refranes y frases hechas del habla cotidiana y por medio de la sustitución crea imágenes nuevas que, aunque chocantes y de sentido ambiguo, se dejan leer por su aparente familiaridad. De ahí que el disparate no refrene la lectura del texto; al contrario, su estructura sintáctica familiar nos impele hacia adelante sin darnos tiempo de cuestionar a fondo la lógica de lo que estamos leyendo. Pongo aquí, a manera de ilustración, dos secuencias del comienzo de "Los vicios del mundo moderno":

Los delincuentes modernos  
 Están autorizados para concurrir diariamente a parques y jardines.  
 Provistos de poderosos anteojos y de relojes de bolsillo  
 Entran a saco en los kioscos *favorecidos por la muerte*.  
 .....  
 La policía atemorizada huye de estos monstruos  
 En dirección del centro de la ciudad  
 En donde estallan los *grandes incendios de fines de año*.

Estas imágenes subrepticamente discordantes del final de cada tirada de versos no son más que simples variantes de los clichés "favorecidos por la *suerte*" y "grandes *rebajas* de fin de año". Parra, con el truco de la sustitución (aprendido quizás del surrealismo), logra efectuar una traslación de sentido dando aire de normalidad a lo que carece totalmente de lógica.

La manipulación no es gratuita, ya que más adelante en la misma composición se puede desglosar otro tipo de sustitución cuya intencionalidad es obvia: hermostrar lo feo, injertando un cliché del trillado repertorio “poético” al final de una secuencia manifiestamente apoética:

Como queda demostrado,  
El mundo moderno se compone de flores artificiales...  
Y de sangrientos boxeadores que pelean *a la luz de la luna*.

Y lo que es más, encontramos el mismo cliché y el mismo procedimiento al comienzo de otro antipoema, “La víbora”:

Durante largos 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,  
*A la luz de la luna* realizar pequeños robos...

Y en el medio, este variante del mismo procedimiento:

Entonces hube de salir a la calle y vivir de la caridad pública,  
Dormir en los bancos de las plazas,  
Donde fui encontrado muchas veces moribundo por la policía  
*Entre las primeras hojas del otoño*.

Imágenes así, cargadas de “poesía”, colocadas en el texto precisamente donde menos se esperan, forman parte de la estrategia del autor de ir destemplando las cuerdas de nuestra instruida sensibilidad lírica.

El hecho es que la antipoesía, por ser “nueva”, impone una lectura nueva, una nueva manera de leer y de entender lo que se está contando. En “La víbora”, por ejemplo, no se cuenta la historia de una mujer, de un caso concreto, sino una síntesis de muchos posibles escenarios, anulando la seductividad de cada uno por medio de una sucesión de cambios abruptos en que un verso tras otro violenta a la lógica de los anteriores —pero sin romper la continuidad del discurso:

Esta situación se prolongó por más de cinco años.  
Por temporadas vivíamos en una pieza redonda  
Que pagábamos a medias en un barrio de lujo cerca del cementerio...

La razón de la sinrazón —que informa todo el discurso del hablante masculino— se hace más patente hacia el final, cuando una versión de la arquetípica “víbora”, ésta con “un buen capital”, anuncia que se ha comprado “una parcela, *no lejos del matadero*”, en donde va a construir un nido, “una

especie de pirámide/ en la que podamos pasar los últimos días de nuestra vida". El simbolismo del matadero y la tumba de los faraones es el de siempre; lo nuevo, lo antipoético, está en su yuxtaposición, el despropósito de un monumento al lado del matadero.

De disparate en disparate, el hablante va tocando todos los posibles enredos amorosos hasta llegar a su "solución final", convertir a la "víbora" en su "mujer", anulándola en la domesticidad:

Me siento profundamente agotado, déjame reposar un instante,  
 Tráeme un poco de agua, mujer,  
 Consígueme algo de comer en alguna parte,  
 Estoy muerto de hambre,  
 No puedo trabajar más para ti,  
 Todo ha terminado entre nosotros.

La vanguardia histórica había luchado contra la anécdota; Parra la rescata, pero no para privilegiarla como una epifanía singular de un poeta *voyant*. El antipoeta, como se ve en las composiciones de la última parte del libro, es todo menos un visionario; es, por fin, "el hombre de la calle" a quien le pasan cosas, es el hombre de hoy y de ayer, el hombre de medio siglo que ve lo "absurdo", lo "feo" y lo "brutal" de todo lo que le rodea—y que es existencialmente incapaz de darle sentido al caos. Hace, por lo tanto, lo que hacemos todos: encogernos de hombros y seguir adelante. De ahí la inmediata popularidad y continuada vigencia del libro y de su texto final, "Soliloquio del Individuo", versión concentrada y diametralmente contraria a la agónica revisión de la historia que hizo Neruda en su *Canto general* (1950).

En unos 124 apretados versos, Parra repasa la historia de la humanidad, desde sus comienzos en la edad de piedra hasta el momento actual, la edad de la tecnología, en que —como por generación espontánea— "empezaron a aparecer los primeros automóviles", para concluir, con indiferencia, que "la vida no tiene sentido":

Yo soy el individuo.  
 Bien.  
 Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,  
 A esa roca que me sirvió de hogar,  
 Y empiece a grabar de nuevo,  
 De atrás para adelante grabar  
 El mundo al revés.  
 Pero no: la vida no tiene sentido.

La vida no tiene sentido; bien: pero hay que vivirla y no poetizarla, "despoetizarla", dice Parra, contarla tal como es, sin literatura, y en el "lenguaje

de la tribu”, ese lenguaje cotidiano “en el cual suele el pueblo hablar a su vecino”. Y no solamente lo dice, sino que lo hace, y lo sigue haciendo...