

NICANOR PARRA: EL PROYECTO ANTIPOÉTICO

NICANOR PARRA: THE ANTI-POETIC PROJECT

Leonidas Morales
Universidad de Chile
lmoralest@vtr.net

RESUMEN

El artículo propone leer la antipoesía como un proyecto de escritura desarrollado en tres etapas y cuya conclusión queda sellada con los dos libros de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1976 y 1979). La genealogía del proyecto el artículo la construye desde dos ángulos críticos: desde la “escena” local (la poesía chilena de la década de 1940 y su recepción) y desde la escena europea y estadounidense de las primeras décadas del siglo XX (el dadaísmo, Duchamp, el “giro lingüístico” que se da en el pensamiento de habla inglesa con Wittgenstein).

PALABRAS CLAVE: Proyecto, antipoesía, implicación, lenguaje ordinario, posmoderno.

ABSTRACT

This study proposes to read anti-poetry as a writing project developed in three stages and whose conclusion is sealed with the books *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (Sermons and Preaching by the Christ of Elqui, 1976) and *Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (New Sermons and Preaching by the Christ of Elqui, 1979). This paper builds up the genealogy of the anti-poetry project from the starting point of two critical positions: from the local ‘scene’ (Chilean poetry during the 1940s and its reception) and from the European and America scene during the twentieth century first decades (Dadaism, Duchamp, the ‘linguistic turn’ produced in theories coming from English speaking countries after Wittgenstein).

KEY WORDS: Anti-Poetry Project, Implication, Common Language, Post-Modern

Recibido: 15 de abril de 2012 Aceptado: 5 de mayo de 2012

1. EL PROYECTO

Para definir el tema de mi ensayo, es necesario volver por un momento a algunos datos de la historia de la poesía de Nicanor Parra, suficientemente conocidos por lo demás. En efecto, sabemos que hay una fase preliminar en la poesía de Parra, a la que pertenece su libro *Cancionero sin nombre*, de 1937, y que ella está dominada por la ejercitación con lenguajes poéticos reconocibles por el lector (García Lorca, por ejemplo), a través de los cuales se busca sin embargo producir una diferencia: la figura de un lenguaje “propio”. Esta fase, lo sabemos también, comienza a concluir hacia la segunda mitad de la década de 1940. En efecto, a la vuelta de un viaje de estudios a Estados Unidos (1943-1945), Parra escribe “La víbora”, “La trampa”, “Los vicios del mundo moderno”, publicados en 1948. Estos textos son el testimonio inequívoco de la culminación de la fase de absorción-diferenciación (cultural, poética, histórica), y del tránsito hacia una nueva forma poética con identidad propia. Con el nombre al que pronto quedará asociada esta forma, el de *antipoesía*, no demorará en regir la producción del autor y comenzar a desplegar su lógica “interna”, mientras paralelamente gana espacio en la recepción crítica chilena, hasta entonces hegemonizada por la poesía de Neruda, y consolida una función modeladora en muchos de los nuevos poetas (de grupos de las décadas de 1950 y 1960). Aun cuando en 1951 se publica una primera antología de la nueva poesía de Parra, acompañada de un estudio de Enrique Lihn (el primero que se conoce sobre ella), la irrupción de la antipoesía ha quedado asociada sin embargo, en un gesto crítico de ritualización, a la publicación en 1954 del libro *Poemas y antipoemas*. Un libro comparable, en este sentido ritualizador, a las *Residencias* de Neruda, o a *Altazor* de Huidobro.

¿Cómo se nos aparece hoy la antipoesía, más de medio siglo después de su entrada en escena? En el 2006 se publicó el primero de dos tomos anunciados como las *Obras completas* de Nicanor Parra, incluyendo en él textos desde 1935 a 1972¹. El segundo tomo acaba de salir el 2011 con textos desde 1975 a 2006². Puede uno suponer, sin ser arbitrario, las razones que estarían detrás de este proyecto editorial de obras completas, en vida del autor, y más aún, con el “asesoramiento” del mismo autor, un hecho por lo menos infrecuente. La razón más obvia, pero no suficiente: el lugar imprescindible que la crítica le asigna a la antipoesía en la historia de la poesía chilena contemporánea (y no sólo la chilena). Para las expectativas editoriales desde

¹ Nicanor Parra, *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Edición de Nicanor Parra, Niall Binns, Ignacio Echeverría. Prólogos de Harold Bloom y Federico Schopf. Colombia: Galaxia Gutenberg, 2006.

² Nicanor Parra, *Obras completas & algo + (1975-2006)*. Edición de Niall Binns e Ignacio Echeverría, con la colaboración de Adán Méndez. Santiago: Galaxia Gutenberg, 2011.

el punto de vista más prosaico de las ventas, resulta particularmente decisiva otra circunstancia, no común por lo demás en el terreno de la difusión y recepción de una poesía: los medios de comunicación masiva (con la colaboración para nada reticente del propio Parra), desde hace ya muchos años, han venido “espectacularizando” la recepción de su poesía, mediante el procedimiento de focalizar (superficializándolos al mismo tiempo) dos de sus elementos constitutivos: el humor y el lenguaje coloquial, ambos de fácil incorporación a la cultura mediática posmoderna de la imagen y el espectáculo. Por eso no resulta una sorpresa que ese primer tomo haya figurado en su momento en la lista de libros “más vendidos”. Porque lo contrario, es decir, atribuir este “ranking” a la conquista milagrosa de un amplio público de lectores por parte de una poesía de alta complejidad, sería un acto de fuga de la realidad.

Hay una segunda evidencia asociada también a este proyecto editorial. A diferencia de la primera, esta otra es interna: afecta al movimiento en el tiempo de la antipoesía como tal. Más exactamente: afecta a un punto de resolución inapelable del largo proceso de su escritura (sostenido, dije, durante más de medio siglo). La evidencia de que hablo subyace de alguna manera al significado mismo del título programático bajo el cual aparecía aquel primer tomo de 2006: el de *Obras completas*. En efecto, la frase del título, “obras completas”, implícitamente postula, o reconoce, como condición de su propio significado, un determinado estado de la poesía de Parra: el de una escritura ya concluida. De otro modo no se entendería que las obras en plan de publicación pudieran ser “completas” (a menos que, en un gesto de humor surrealista, la publicación del segundo tomo se hubiera suspendido por si el autor producía nuevos textos...).

Pero hay que hacer aquí una distinción indispensable, exigida por la trama de mi lectura: distingo entre este estado de conclusión, el de la antipoesía, como supuesto de la publicación de las *Obras completas*, que es literalmente la conclusión de una *escritura*, en el sentido de que ya no habrá nuevos textos del autor en condiciones de sumarse al resto como una “obra” más, y otro estado de conclusión, muy diferente, que, en el caso de Parra, no coincide cronológicamente con aquél (aunque aquél lo incluya), ni es tampoco, para el lector, de la misma evidencia inmediata (y por lo tanto es una evidencia por construir). Me refiero al estado de conclusión no de la escritura antipoética sino del *proyecto antipoético*, un hecho que tiene lugar en años muy anteriores a los de la conclusión de la escritura antipoética. Ciertamente no es ésta por ahora más que una hipótesis.

En las páginas que siguen trataré de argumentarla, trazando la *figura* específica del proyecto antipoético. Primero, y como paso previo, es indispensable formular un concepto de proyecto, concretamente referido al campo de la poesía, para luego individualizar los libros de la antipoesía de Parra comprometidos en la identidad de su proyecto, quedando entonces en condiciones de abordar las cuestiones de fondo: los elementos que entran en la composición del proyecto (en su estructura), la lógica

interna con que se desarrolla, el momento histórico (momento cultural, político, literario, artístico) al que se articula y el lugar que en él ocupa.

¿Qué es un proyecto, cuando hablamos, por ejemplo, de poesía? Diríamos que es un proceso orientado de escritura (de sentido, obviamente), siempre complejo y diverso en cuanto a los niveles o planos por donde avanza y toma forma, y cuyos componentes discursivos (su clase, su identidad) van quedando a la vista a medida que el proceso se despliega. Sin duda, el proyecto como proceso de escritura (de sentido) sigue en su movimiento una determinada dirección, no por supuesto una dirección sabida desde el comienzo, de la que se fuera consciente, sino una dirección que va definiéndose a sí misma en cada momento, en cada una de las coyunturas por las que pasa el proceso en su movimiento. Sólo cuando el proyecto como proceso concluye, es decir, cuando agota su propia tensión interior porque alcanza el punto en que justamente se resuelve, es posible, para el lector, tener a la vista, junto con la totalidad de su recorrido, la lógica a la que responde en su movimiento, las etapas o fases por las que pasa y la necesidad de las mismas.

¿Cuál sería, en el caso concreto de Parra, ese punto conclusivo desde donde y gracias al cual retrospectivamente asoma, constituyéndose, la figura del proyecto antipoético, su trayectoria, las fases o etapas por las que pasa, es decir, la lógica que lo sostiene y a la que responde en su movimiento? Por lo pronto, ese punto crucial lo introducen (lo contienen) dos libros de Parra publicados en la segunda mitad de la década de 1970: *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, de 1977, y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, de 1979. A la luz de estos libros, quiero decir, del significado de sus formas como punto conclusivo, se hacen inequívocamente visibles, primero, los libros anteriores de Parra que se inscriben en la línea inmediata de sentido que conduce a ese punto terminal, y, segundo, y al mismo tiempo, tanto las fases o etapas distinguibles en la trayectoria del proyecto como los libros que las representan. Visto en su conjunto, las fases por las que atraviesa el proyecto son tres. Ya cité los libros de la última, los de la etapa o punto conclusivo. Los libros de la primera etapa son dos: *Poemas y antipoemas*, de 1954, *Versos de salón*, de 1962, a los que se suma el *Manifiesto* de 1963. La etapa intermedia queda bien representada con un solo título: *Artefactos*, de 1972.

Toda la poesía posterior a *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y a *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, o sea, posterior a los libros con que se cierra el proyecto antipoético (y son varios títulos), queda, desde mi punto de vista (el punto de vista de una hipótesis de lectura), fuera del proyecto antipoético entendido en los términos en que aquí se han hecho explícitos. Esa poesía posterior es indudablemente “antipoesía”, pero producida ya al margen o más allá de la tensión interior misma del proyecto, de su lógica, como una suerte de sobreproducción, de exceso o de excedente, siguiendo fórmulas y modos ya conocidos y que, por lo tanto, no pueden sino aparecer bajo la forma de una repetición de sí mismos. No resulta para nada extraño, al contrario, más bien podría entenderse como un síntoma, el hecho de que estas

últimas publicaciones hayan estado rodeadas de una sospechosa espectacularidad, tanto la espectacularidad del formato grandilocuente de los libros, de mercancía de lujo (estoy pensando en los libros publicados por la Universidad Diego Portales, una universidad privada con la que Parra ha mantenido vínculos desde hace algunos años), como por la espectacularidad de la recepción de los medios chilenos de comunicación. Una espectacularidad sólo posible, en el terreno del arte y la literatura, como gesto en último término vacío, o lleno de lo ya sabido, que vuelve a reponer lo que a esta altura son los lugares comunes, en su versión periodística, de la crítica de la antipoesía.

2. LA ESCENA LOCAL

En 1935, Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita publican su *Antología de poesía chilena nueva*³, que sin duda, como suele suceder con algunas antologías excepcionales, contribuyó a fijar un canon donde no lo había. La poesía “nueva” anunciada en su título, es ya nuestra poesía contemporánea, es decir, la que en Chile (en América Latina y en todas partes) responde, en su lenguaje, en la concepción de la obra poética y de su autor, en sus relaciones con lo cotidiano y el futuro, a las líneas de ruptura (frente a una tradición) y apertura (hacia otro horizonte poético y social) introducidas por la práctica creadora, crítica y teórica de las vanguardias históricas. Estas vanguardias, en 1935, si bien habían pasado a constituirse en un fenómeno histórico, mantenían aún fresca y próxima la vigencia incitante de sus orientaciones modeladoras. Los nombres de la antología (excepto el de los antologadores, que, arrastrados por su empatía con la poesía antologada, se autoincluyen en una actitud juvenil de arrogancia prematura) son sin duda los componentes indispensables de la nueva escena poética chilena en la década de 1930: Vicente Huidobro, Angel Cruchaga, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres. Nombres todos incorporados hoy a la historia, y a la mitología, de los “orígenes” de nuestra poesía contemporánea. Son, diría Saúl Yurkievich, sus “fundadores”. Pero la *Antología* de Teitelboim y Anguita, en los dos prólogos que la introducen (uno por cada antologador), en los poemas seleccionados y en el texto prosístico que cada poeta antologado ofrece, al comienzo, como una síntesis de su “poética”, permite detectar y correlacionar un conjunto de rasgos, o marcas colectivas, que justamente forman parte de la definición de esta poesía “nueva”, dentro de cuyo contexto, y en un diálogo de discordia con él, surge la novedad del proyecto antipoético de Parra.

De los rasgos de que hablo, aquí sólo me referiré a cuatro, imprescindibles todos, y todos (más allá de los modos específicos de darse en cada caso) comunes o familiares a la poesía moderna contemporánea en cualquiera de sus lenguas nacionales. Uno de

³ Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1935.

tales rasgos dice relación con una palabra, central por el peso de sus connotaciones históricas, del título de la *Antología*: la palabra “nueva”. No es una poesía “nueva” (en el tiempo de la *Antología*) por ser la última, y entonces una más dentro de la serie. Aun cuando lo “nuevo” es una categoría constitutiva de la conceptualización de lo moderno desde el siglo XIX, más concretamente desde Baudelaire, quien asocia lo moderno con la “moda” y a ésta con lo transitorio y mudable, dimensión inherente al espíritu de lo moderno, la poesía contemporánea, en otras palabras, la que surge con o desde las vanguardias, en su fervor rupturista practica en todas partes una exacerbación de lo “nuevo” en arte y literatura, que a la vez es una exacerbación del tiempo, del futuro, del gesto utópico, un gesto que, por ejemplo, en el surrealismo (o en el futurismo ruso), se politiza derivando en la formulación de la exigencia de un arte nuevo para una sociedad nueva (o un hombre nuevo). Una exacerbación que, vista desde la perspectiva de hoy, pareciera simultáneamente anunciar el arribo, con las vanguardias, o también, con el “modernismo”, a una suerte de paroxismo dentro de la tradición de lo “nuevo”⁴. La poesía y los poetas de la *Antología* de Teitelboim y Anguita son tributarios de las vanguardias históricas en este sentido preciso de lo “nuevo”.

De las poéticas que cada uno de los autores antologados razona críticamente como introducción a la selección de sus poemas, se desprende un segundo rasgo asimismo generalizable al conjunto. Uno referido ahora a la identidad misma del poeta como función del poema que él enuncia, es decir, inferible a partir de éste. ¿Qué dicen sobre esa identidad los poetas de la *Antología* de Teitelboim y Anguita? ¿Cómo la definen, en qué términos? En todos los casos, de manera explícita o no, el poeta termina siendo una figura de identidad *excepcional, única*, como usuario del lenguaje. Comentaré sólo tres de estas definiciones (también las tres más representativas). Para Huidobro, por ejemplo, el poeta es aquel que, en virtud del poema que crea, “se pone en contacto con el Universo, descubre el sentido de la unidad, se convierte en un pequeño Dios y crea su cosmos” (17). Un “pequeño Dios”: nada más único y excepcional. Usando otras palabras, Rosamel del Valle también separa al poeta del “común de los hombres” y hace de él el sujeto de una “videncia” (un ver interior que al mismo tiempo es un saber “secreto”), cuya “experiencia” encuentra justamente en el poema su cuerpo y su sentido (102). (La idea del poeta como un vidente remite obviamente a Rimbaud en la tradición moderna, pero sus antecedentes son antiguos, arcaicos incluso.) Pablo de Rokha, por último, tampoco se aleja de la excepcionalidad encarnada en el poeta. Para él, el poeta es aquel que, en un estado de “máxima potencialidad” (de máxima

⁴ Octavio Paz ofrece en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974), tal vez el único, y brillante, examen crítico existente en español de lo “nuevo” en la historia de la modernidad del arte y la literatura, y la “tradición de la ruptura” que inaugura.

disponibilidad creadora), “intuye” lo posible absoluto del universo humano y cósmico (algo que un hombre común no lograría), y le da forma: la forma de una “expresión lograda” e instantánea que él llama “belleza” (71).

Un tercer rasgo se desprende naturalmente del segundo. Si al poeta, como usuario del lenguaje, se le atribuye una condición de uso excepcional y única (la de un pequeño Dios, la de un vidente o la de portador de una intuición sobrepotenciada del mundo), entonces el lenguaje que utiliza desde esa condición de uso excepcional, no puede sino estar a la altura de tal condición, o sea, no puede ser sino un lenguaje igualmente fuera de lo común, igualmente excepcional, único, distinto, otro, sometido a códigos de construcción y desciframiento que no son los habituales, que exigen por lo tanto, y paralelamente, lectores culturalmente habilitados, en términos de competencia, para el manejo de tales códigos. Son pues lenguajes *especiales*: nadie que los lea dirá que ellos responden a las reglas del uso común, cotidiano o convencional. Por lo menos es un punto en el que el lenguaje de todos los poetas antologados (al final, el lenguaje de todos los poetas vanguardistas o “modernistas”), sin excepción, concurren.

Por último, otra constante recorre la poesía de estos poetas, si bien no en todos con el mismo énfasis ni con el mismo grado de transparencia. La siguiente: cuando la exacerbación de lo “nuevo” en el momento vanguardista involucra al tiempo histórico, el arte nuevo entra en una relación de complicidad, o mejor, de simetría, con la petición de una sociedad nueva, de un “hombre nuevo”, habitante deseado de otro presente. La formulación paradigmática de esta solidaridad *utópica*, dentro de las vanguardias históricas europeas, la hicieron, ya lo sabemos, los surrealistas. En algunos de los poetas antologados por Teitelboim y Anguita, sobre todo en Neruda y De Rokha, a la sociedad nueva se la sueña en la perspectiva abierta por la Revolución Rusa de 1917, una perspectiva, pues, marxista. El prólogo de Teitelboim es explícito en hacer suya esta perspectiva. Lo mismo algunos de los textos poéticos incluidos de Pablo de Rokha. Por la fecha de la *Antología*, 1935, un año anterior al comienzo de la Guerra Civil Española, Neruda no ha escrito todavía su *España en el corazón* (1937) ni los libros que darán cuenta de su militancia política (por ejemplo, *Nuevo canto de amor a Stalingrado*, 1943, *Canto general*, 1950), pero en la “poética” que encabeza sus poemas de la *Antología*, hay ya una toma de posición desde el punto de vista de las clases sociales, en línea con su posterior adhesión política y partidaria: “Tengo repulsión por el burgués”, dice (agregando en un gesto de tradición romántica: “me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean éstos artistas o criminales”) (112).

La poesía definida a través de estos cuatro rasgos esenciales, a la que en adelante me referiré, indistintamente, con los términos “vanguardista” o “modernista”, no sólo es el tipo de poesía que Parra tenía a la vista cuando, en la década del 40, publica los primeros antipoemas, sino algo mucho más decisivo: es el verdadero supuesto de la antipoesía, es decir, una forma poética implicada históricamente en la forma y el sentido

de la antipoesía. La tarea pendiente entonces es definir el modo de esta implicación, lo cual significará, en el fondo, abrirse al horizonte del proyecto antipoético de Parra.

3. LA DÉCADA DE 1940

Para empezar, me serviré de una segunda antología. La que publica Tomás Lago en 1942 con un título numérico puramente denotativo: *Tres poetas chilenos*. Los poetas son Nicanor Parra, Oscar Castro y Victoriano Vicario. Esta antología aporta, de manera indirecta, elementos para ir situando la antipoesía de Parra en su contexto histórico originario. En el prólogo de esta antología, “Luz en la poesía” (7-25), tantas veces citado, pero también otras tantas sacando de él conclusiones que me parecen erróneas, Tomás Lago no aborda de modo frontal la problemática del arte vanguardista, ni lo que éste pudiera significar dentro del desarrollo de la modernidad, o de lo moderno. Se limita por el contrario a recordar que hace “veinte años” (hacia la década de 1920 por lo tanto) el movimiento poético chileno debió enfrentar el estancamiento a que había llegado la poesía, recuperando el poder creador de la palabra, pero llevando este poder a extremos tales, donde la poesía, piensa Lago, sumergida en sí misma, pierde su contacto con la realidad, con la palabra y el lector común.

Lago condena, citando sus figuras ejemplares (Cruchaga, Huidobro, Neruda, De Rokha), la persistencia de las modalidades discursivas de esa poesía chilena que, a su juicio, parecen cerrar la poesía sobre sí misma, en un movimiento donde ella se consume y se agota en la reiteración del sobrepasamiento de sus propios límites, que hace de la poesía una práctica hermética, oscura, todo lo cual la alejaría al mismo tiempo tanto de la realidad como del lector. El prólogo de Lago, junto con su diagnóstico condenatorio de esa poesía como modelo válido para el presente, contiene también una propuesta de salida: “hay que volver atrás”, dice, a unas formas poéticas que le devuelvan a la palabra “la inocencia que emanaba del uso de la gente común que nombra con ellas mismas cosas existentes, comunes y necesarias”. Incluso celebra que los poetas seleccionados en su antología hayan “vuelto a la rima y a la métrica”, a los “hallazgos expresivos” que éstas hacen posibles, realizando, de esta manera, “una labor de sedimentación del campo poético demasiado devastado por la producción anterior” (se refiere, por supuesto, a la “producción” de los “fundadores” de la poesía contemporánea chilena).

Tal vez los textos de los tres poetas seleccionados traduzcan, para su antologista, la estética a la que él adhiere. Los de Parra, por ejemplo (“La mano de un joven muerto”, “Sinfonía de cuna”, “Meditación nocturna”, “Anacreóntica”, “Se canta al mar”, “Hay un día feliz”, “Mensaje a la juventud”, “Es olvido”), no desechan precisamente ni la rima ni la palabra común, y desarrollan “temas” reconocibles para un lector no “iniciado” en los lenguajes “especiales” de la poesía vanguardista. Pero no sería la estética de Lago, ni el contexto conceptual e histórico que él le construye, el

verdadero horizonte desde donde habría que leer la antipoesía de Parra. A la luz de su desarrollo posterior, el sentido de la antipoesía (de las formas que adopta, de la lógica con que se suceden las fases o etapas por las que pasa su proyecto, y de los significados inferibles de este cuadro de referencias) está lejos, por el contrario, de ser un “volver atrás”, de un reintroducir una “inocencia” en la palabra poética, gestos éstos que más bien hablan de la presencia, en Lago, de una nostalgia de la comunidad tradicional y de la poesía comunitaria, esas de las que Benjamin ya se despedía en su ensayo “El narrador”.

Una tercera antología permite acceder al verdadero punto de partida de la antipoesía. Es la de Hugo Zambelli, *13 poetas chilenos*, de 1948. Como se ve, repite en el título el estilo numérico de la de Tomás Lago, y, en la distribución de su contenido, repite un esquema usado por la antología de Teitelboim y Anguita. Me refiero a que los poemas de cada poeta seleccionado van precedidos de una breve nota biográfica y de un texto prosístico donde el poeta enuncia su “poética”. Es en esta antología de Zambelli donde aparecen los primeros antipoemas publicados por Parra, escritos, como dije al comienzo de este ensayo, a su regreso de Estados Unidos, donde vivió más de dos años haciendo estudios de postgrado. Son tres, todos muy conocidos. Repito aquí sus títulos: “La trampa”, “Los vicios del mundo moderno” y “La víbora”. También, en la poética que los encabeza, se encuentran los primeros indicios de conceptualización crítica, entregados por el mismo autor (aparte desde luego de los aportados por los poemas), acerca de algunas constantes de la naciente antipoesía y del verdadero contexto en el que hay que inscribir su origen para estar en condiciones, posteriormente, de abrirse a la comprensión del modo en que se desarrolla.

Todo el breve texto crítico ofrecido por Parra como poética apunta en una sola dirección como lugar fundante de la poesía desde el punto de vista de su “materia prima”: ese lugar es la vida cotidiana, o, en sus palabras, “la vida diaria”. Pero no se trata de una poesía que meramente postule (desde la distancia) la vida cotidiana como lugar de procedencia de su materia prima, sino de una poesía que “exprese”, en la formulación de Parra, las “experiencias personales” del poeta como experiencias de la vida cotidiana actual. Usando ya la metodología del ingenio y del humor, que con el tiempo resultará una modalidad inconfundible de la producción antipoética de sentido, Parra subraya la remisión a la actualidad (al presente) de esas experiencias, asimilando el poeta a quien justamente es el operador público por excelencia de la actualidad: el “periodista”, y, al mismo tiempo, para potenciar su exigencia del “rigor” con que tales experiencias deben ser asumidas, le da al trabajo del poeta, como modelo, la figura del “científico” (de quien de paso dice que es un “novelista”, mediatizando así la idea connotada del poeta como una suerte de narrador de la actualidad). Aun cuando Parra diga que la “función” de la lengua es la de un “simple vehículo” de unas experiencias personales, está claro que lo dice para llamar la atención sobre una relación con el mundo donde el énfasis está puesto en lo cotidiano como lugar fundante de la materia

prima de la poesía. Una relación de la que sin embargo no puede dar cuenta cualquier palabra sino una en particular, aquella cuya identidad él mismo por lo demás se encarga de dejar a la vista. Es una palabra que rehúye el juego verbal como puro artificio (“juego de palabras”), que no adhiere a la “forma afectada” (rebuscada) ni a las “acrobacias verbales” (alta retórica) (Zambelli 79). Expresiones con las que podría nombrarse el lenguaje de una poesía moderna decimonónica. Pero, y es lo que aquí importa en verdad, también con ellas Parra toma distancia (más adelante esta distancia incluso se volverá explícitamente programática) frente a la poesía con la que históricamente se encuentra (la poesía “nueva” o vanguardista), sobre todo cuando afirma que la palabra con la que se identifica es la del “lenguaje periodístico”, es decir, la palabra en uso en la vida cotidiana, una palabra ajena a la poesía de Huidobro, Neruda o De Rokha.

En este distanciamiento de la poesía vanguardista y en su alegato a favor de las experiencias personales de la vida diaria y de la palabra del lenguaje cotidiano, alguien podría pensar que la poética de Parra no estaría tan lejos de la estética de Tomás Lago y de su “vuelta atrás”. Por lo pronto, los modelos que Parra le asigna provocativamente al trabajo del poeta, el del periodista y el del científico, figuras ambas eminentemente modernas, son por sí mismos signos de que la palabra común de los antipoemas y la vida cotidiana a la que pertenece, no son las mismas que Lago tenía presente al proponer una “vuelta atrás” (a las de una comunidad tradicional). Hacia el final del texto de su poética, Parra despeja toda duda con respecto a la naturaleza de su “materia prima” (una palabra y unas experiencias). Después de reconocer que la “angustia”, la “desesperación” y la “nostalgia” son elementos permanentes del “alma humana”, y por lo mismo de la poesía, declara su decisión de trabajar con “elementos menos usados”, como, dice, la “frustración” y la “histeria”, que son, concluye, “factores determinantes de la vida moderna”. Es decir, de ese “mundo moderno” cuyos “vicios” anuncia en el título de uno de sus tres primeros antipoemas. Una poesía ligada, pues, constitutivamente a la vida cotidiana de los espacios urbanos modernos del siglo XX, donde la frustración y la histeria son algunos de sus precipitados sintomáticos en el sujeto que los habita. Los mismos espacios de vida y la misma naturaleza del mundo que, en la primeras décadas del siglo, condicionan la aventura de las vanguardias históricas y, en Chile, la de la poesía “nueva” antologada por Teitelboim y Anguita. Con una diferencia: la poesía de Parra no prolonga el gesto vanguardista ni su horizonte. En la medida en que vaya construyendo su proyecto, se hará evidente que las formas de su identidad están concebidas justamente para desconstruir e invalidar la verdad vanguardista, e instalar en su lugar otra verdad, la de la antipoesía. Una precisión necesaria: la poesía vanguardista no sólo es el supuesto negativo de la antipoesía, el objeto inmediato de su “anti”, sino que es la poesía desde cuyas formas se dejan leer, por oposición o negación, las de la antipoesía.

3. PERSONAJE Y DISCURSO

Los elementos descritos, asociados a la oposición entre vanguardismo modernista y antipoesía, referidos a la escena poética local chilena, son indispensables pero no suficientes para construir una genealogía de la antipoesía. Es necesario situar este conflicto en un escenario más amplio y decisivo: el escenario europeo y mundial en que, a lo largo de las décadas del 20, del 30 y del 40, se pone en juego la suerte y el destino de la cultura moderna (de su sociedad, su pensamiento, su política, su arte). Desde esta perspectiva, la opción de la antipoesía no es ajena a opciones paralelas dentro de ese escenario europeo y mundial. Por lo pronto, Parra y la antipoesía, en el terreno de las lenguas de la cultura moderna (lecturas, modelos, ejemplos de referencia), practican un continuo desplazamiento de énfasis coincidente con el giro, visible ya en la década del 40, y más aún después de la Segunda Guerra Mundial, que experimenta la modernidad desde el francés (lengua paradigmática de la modernidad decimonónica y del modernismo vanguardista) al inglés (la lengua del postmodernismo y la globalización). El mismo Parra ha hablado de la importancia, para su formación como poeta, de sus años de estudiante en Estados Unidos, y más todavía, de sus años de Inglaterra (1949-1952). Fue aquí, en Inglaterra, dice, donde adquirió verdadera conciencia de su oficio de poeta (82-4 y 88-9); en otras palabras, de su oficio como antipoeta, o, lo que es igual, del tipo de poesía que él mismo se proponía escribir.

Hay, dentro de los elementos que contribuyeron a precipitar la conciencia “antipoética” desde la experiencia cultural del mundo anglo, uno, a mi modo de ver, determinante. Es posible inferirlo a partir de una lectura del poema “Advertencia al lector”, el primero de la III sección del libro *Poemas y antipoemas*, de 1954, justamente la sección que introduce los “antipoemas”. En él notifica a su lector, en un estilo farsesco y fragmentario muy propio de la antipoesía, y le dice que el autor “no responde por las molestias que puedan ocasionar / sus escritos”, y, por el contrario, que el lector tendrá “que darse siempre por satisfecho”. Parodiando el procedimiento de los juicios en los tribunales, cita luego a dos autores como *pruebas* a su favor. Uno es Sabelio (“Sabelius”, dice el poema de Parra), teólogo del siglo III y “humorista consumado”, que a pesar de que “hizo polvo” el dogma de la Santísima Trinidad, tampoco respondió por sus dichos... En el contexto de la cita, Parra construye una suerte de complicidad con Sabelio: ambos resultan ser autores anti-sistema, *heréticos*, Sabelio frente al dogma de la Santísima Trinidad, y Parra, deduce el lector, frente al dogma de la poética modernista o vanguardista. La cita, además, le devuelve a la risa su vieja función subversiva (como en el “carnaval” de Bajtín): “hacer polvo” (desarmarlo, desconstruirlo, invalidarlo) el dogma de la Santísima Trinidad, convierte a Sabelio en un “humorista consumado”, la misma condición que el lector debería atribuirle a Parra por hacer polvo el dogma vanguardista.

El segundo autor citado como prueba en el poema, tiene especial interés desde el punto de vista de una genealogía de la antipoesía. Se trata de Ludwig Wittgenstein. Dice el poema: “Los mortales que hayan leído el *Tractatus* de Wittgenstein / Pueden darse con una piedra en el pecho / Porque es una obra difícil de conseguir: / Pero el Círculo de Viena se disolvió hace años, / Sus miembros se dispersaron sin dejar huella / Y yo he decidido declarar la guerra a los cavalieri di la luna”. La referencia al *Tractatus lógico-philosophicus*, publicado en 1922, no es casual y su sentido no se agota en la función farsesca que tiene en el poema. En esta segunda construcción poética, la complicidad de Parra (de la antipoesía) con Wittgenstein pone otros elementos en juego, algunos sugeridos por el texto, otros inferidos por el lector.

Por lo pronto, el lector recuerda que tanto el pensamiento poético de Parra como el pensamiento filosófico de Wittgenstein tienen (en el modo de su expresión lingüística, en su tendencia a enunciarse según patrones lógicos, a la manera de los algoritmos) el condicionamiento del lenguaje de las matemáticas, que a Parra le viene de su profesión de profesor de física, y a Wittgenstein, de su profesión de ingeniero. Pero hay otro plano de correspondencias, de mayor relevancia para reconstruir los orígenes de la antipoesía. Wittgenstein, si bien nacido en Austria, e identificado con una concepción de la filosofía como un pensamiento estructurado desde la lógica y desde la ciencia, afín por lo mismo al programa del llamado “Círculo de Viena” (Carnap), continuará su obra enseñando en Inglaterra y dentro del contexto del pensamiento filosófico en lengua inglesa, más específicamente, dentro de la tradición del empirismo representada entonces por Bertrand Russell. En los años de permanencia de Parra en Estados Unidos y en Inglaterra, Wittgenstein era, en los medios académicos que Parra frecuentaba, un referente imprescindible del pensamiento contemporáneo, y, en Parra, para el hallazgo y la definición de su antipoesía como lenguaje y como lugar de enunciación dentro del lenguaje, una influencia nada menor. Para la filosofía analítica actual (fundamentalmente una elaboración de la academia en lengua inglesa, de Estados Unidos e Inglaterra), Wittgenstein representa un momento crucial en la trayectoria del movimiento conocido como el “giro lingüístico”, que consiste básicamente en abandonar el terreno en que la tradición filosófica planteaba sus problemas (el terreno de la metafísica), para, desde la lógica y las ciencias, plantearlos ahora como problemas del “lenguaje ordinario” y enfrentarlos metodológicamente como un análisis de la “gramática” de las palabras del lenguaje diario u “ordinario”⁵. Un giro similar es el que protagoniza Parra en la poesía contemporánea en lengua española, comenzando por la poesía chilena. Un giro éste investido desde siempre con un tono de confrontación, de “anti”, abierto y sostenido en un estilo de guerra o de combate. Cerrando la cita y la construcción poética de complicidad con Wittgenstein, como si fuera un heredero del

⁵ Ver Richard Rorty.

proyecto de éste, Parra nos dice en “Advertencia al lector”: “Y yo he decidido declarar la guerra a los cavalieri di la luna”. ¿Quiénes son estos “cavalieri di la luna”? Sí, los poetas románticos, pero también los poetas vanguardistas, los sometidos al “dogma” del modernismo. O sea, en Chile, Neruda, Huidobro, De Rokha.

Toda la antipoesía, en su producción y en su forma, responde a un método cuyas características remiten, entre otras direcciones asimismo relevantes, a determinados modelos de pensamiento lógico: al pensamiento lógico de Frege de manera general, pero, más específicamente, al pensamiento lógico de Wittgenstein como una filosofía del lenguaje ordinario. La antipoesía de Parra pareciera haber asumido y puesto en práctica en su propio terreno (el de un contexto histórico y cultural inmediato, el chileno) los principios contenidos en los siguientes enunciados justamente de Wittgenstein: la “vida de un signo” no es más que su “uso”, “pensar es esencialmente la actividad de operar con signos”, y definir una palabra no puede ser sino aclarar la “gramática de una palabra”, es decir, la de su uso⁶. El anti-poeta, en sus textos, evidentemente opera con signos del “lenguaje ordinario” chileno, tal como éstos son usados en los distintos medios sociales y culturales. Mezcla, combina o desplaza los términos de sus gramáticas, buscando producir en el lector, dentro del estilo de la farsa, al mismo tiempo que un efecto humorístico, un efecto de verdad social, cultural, política, ética.

Tal vez sea en los *Artefactos*, de 1972, donde los formatos lógicos resultan más visibles. El hecho de que estos “artefactos” sean, todos, textos muy breves (dos, tres o cuatro líneas también breves), facilita los juegos lógicos en la disposición de sus partes. Por ejemplo, en un caso todo el conjunto adopta la forma de una suerte de silogismo abreviado, con una premisa como condición y una inferencia como conclusión: “SI YO FUERA / PRESIDENTE / DE / CHILE / no dejaría títere con cabeza / comenzaría por declararle / la guerra a Bolivia / acto seguido / me dispararía un tiro en la sien”. En otro, el silogismo aparece introducido por una palabra de posición invertida, porque es una palabra que debería ir al final, como una segunda conclusión: “ECLIPSE / Si los maricones volaran / No se vería la luz del sol”. También el silogismo puede aparecer subsumido en la forma de un razonamiento coloquial: “NADIE VIO JAMÁS / UN CARABINERO MUERTO / EN LA CALLE / DE LO QUE SE DEDUCE / QUE ESOS SERES MUEREN EN CAMA / PORQUE NO VAMOS A DECIR / QUE SON INMORTALES”. Son comunes los artefactos contruidos con una palabra o frase inicial de las cuales se espera una explicación o definición: “USA / DONDE LA LIBERTAD / ES UNA ESTATUA”, dice el texto debajo de un dibujo

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Los cuadernos azul y marrón*. Son de la década de 1930, pero publicados de manera póstuma. Traducción al español de Francisco Gracia Guillén. Madrid: Editorial Tecnos, 1968: 31, 33, 54.

de la Estatua de la Libertad. Y este otro: “MALA CUEVA: /pisé una piedra blanda”. Son variadísimas las formas en que se estructuran los juegos lógicos.

Llama la atención aquí una co-presencia de elementos aparentemente dispares. Por un lado, de todos los textos de la anti-poesía, son estos, los artefactos, los que, dentro del lenguaje ordinario, más insisten en el léxico de la coprolalia, como siempre en esta clase de lenguaje, de uso y comprensión fundamentalmente local. Que este lenguaje tienda a ordenarse en conjuntos sometidos a juegos lógicos, más que chocante, resulta sintomático si tenemos en cuenta que, en el desarrollo o proceso interno de la anti-poesía, los *Artefactos*, como veremos luego, ocupan un lugar catastrófico, aquel en que la anti-poesía, como discurso, se topa con sus propios límites, y en una situación así, resulta sintomática esta alianza de lógica y coprolalia: toda verdadera lucidez, y los juegos lógicos están a su servicio, ocurre siempre en los extremos, en las zonas fronterizas, que en el caso del lenguaje son las zonas de la palabra genital.

Aun cuando el modernismo vanguardista es el objeto de su crítica, hay formas del discurso vanguardista de las que la anti-poesía se apropia poniéndolas a su servicio, redefiniendo su función. Una genealogía del método de producción antipoética no podría ignorarlas. Una de esas formas es el género discursivo del “manifiesto”, un género inseparable de las prácticas vanguardistas. Parra lo incorpora escribiendo también un *Manifiesto* (1963), para exponer en él, en estilo paródico, de farsa, imágenes y asociaciones (“Los poetas bajaron del Olimpo”, “Nosotros conversamos / En el lenguaje de todos los días / No creemos en signos cabalísticos”), a partir de las cuales el lector construye lo que podría llamarse una “poética”. Porque la antipoesía, más allá del desafío negador de su nombre, es poesía, “otra” poesía desde luego, pero poesía, y por lo tanto un cuerpo verbal de alguna manera organizado según una lógica poética, o de cuyo funcionamiento puede derivarse una lógica poética.

Dentro de las vanguardias históricas, Parra suele destacar algunos nexos de sus prácticas provocadoras con otras similares del surrealismo. Pero hay una vanguardia que ocupa un lugar privilegiado en la trayectoria de la antipoesía, tanto en ciertos aspectos de su orientación como en el uso de determinadas formas de lenguaje. Me refiero al dadaísmo, la más radical de las vanguardias. Su postura programática es la de una negación absoluta de todo el pasado y el presente artístico, literario, poético. No sólo está en contra de las leyes de la lógica sino también en contra de la “belleza eterna” y, en último y en primer término, en contra del “modernismo”. Los dadaístas manifiestan claramente su rechazo a la tradición del arte al decir que no “crean” obras, sino que las “fabrican” (De Micheli 155-58). Parra replantea esta misma posición cuando afirma que en vez de la palabra “creación” prefiere usar la palabra “hacer”, y que preferiría escribir un libro que se llamara *Poemas pre-fabricados* y no uno que se llamara *Poemas creados*, aludiendo ahora, con la palabra “pre-fabricados”, a un artista que pasó por el dadaísmo asumiendo sus principios de una manera que lo condujo a una nueva propuesta artística: Marcel Duchamp.

Duchamp extrae de la lógica de la negación de la obra de arte como “creación”, una conclusión si bien inesperada, del todo coherente: toma objetos preexistentes de la vida cotidiana (una rueda de bicicleta, un urinario, etc.) y los firma para ser exhibidos como si fueran obras suyas. Son los ready made, cuya línea de continuidad directa, en la pintura, desembocará en Warhol. La anti-poesía de Parra se sitúa, no cabe duda, dentro de la esfera de la problemática del arte que encontramos en Duchamp y Warhol. Las diferencias sin embargo son también visibles. Es cierto: Parra acude al lenguaje hablado (lenguaje “ordinario”), y toma de él no sólo un tipo de sintaxis, de léxico, sino también estructuras completas, frases hechas, modismos. No obstante, su anti-poesía no asume la negación, desde el comienzo y a lo largo de su desarrollo, en términos extremos comparables. El punto más alto de su negación son los *Artefactos*, pero la radicalidad de éstos como negación efectiva de lo que se entendía por “poesía”, sólo representa un momento “estratégico” dentro del proyecto antipoético (abordaré esta cuestión en el apartado siguiente).

Del dadaísmo, concretamente de sus “Manifiestos”, Parra extrae asimismo préstamos diversos que luego rediseña y pasan a ser elementos constitutivos de su antipoesía. Entre los préstamos, incluso frases enteras. Por ejemplo, en el “Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo” de Dadá, aparece esta frase: “EL PENSAMIENTO SE FORMA EN LA BOCA” (De Micheli 305) (así, con mayúsculas). La misma frase (también con mayúscula), con el cambio irónico sólo del verbo (“se forma” por “muere”), da origen a uno de los “artefactos”: “EL PENSAMIENTO / MUERE / EN LA BOCA”. Del dadaísmo le viene también a Parra la tonalidad específica de un gesto: el de la provocación, constante y generalizada en la antipoesía. Provocación desde luego a la obra “creada”, a las pautas o paradigmas del modernismo. Sólo que en Parra este gesto nunca llega hasta el desgarrar: nunca convierte de verdad la enunciación en el lugar de un “sacrificio” sin atenuantes del sujeto que enuncia. La provocación está siempre controlada por el humor, la ironía, lo grotesco, la parodia, es decir, por el estilo inherente a la anti-poesía: el de la farsa.

Por último, los vínculos de Parra con el dadaísmo se extienden también, pero ahora bajo una forma anecdótica, al terreno de una práctica “periodística”. Parra y otros dos escritores chilenos más jóvenes (Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky) hicieron, en 1952, *El Quebrantahuesos*. Un periódico mural exhibido en las calles del centro de Santiago. Hecho de recortes de otros periódicos⁷, recordaba la “receta” de Tristan Tzara para escribir un “poema”: “Tomad un periódico. Tomad unas tijeras. Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema. Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un

⁷ Sobre qué era el *Quebrantahuesos* y su circulación, ver Leonidas Morales T., op. cit., 94 y s.

saquito. Agitad dulcemente. Sacad las palabras una detrás de otra colocándolas en el orden en que las habéis sacado. Copiadlas concienzudamente. El poema está hecho. Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora, aunque, por supuesto, incomprendida por la gente vulgar” (De Micheli 308). Si bien el periódico de Parra estaba armado de fragmentos, cada uno de éstos era una frase con un sentido, y los conjuntos no renunciaban a transmitir un mensaje, aunque fuese el puro humor o el puro disparate.

4. LAS ETAPAS DEL PROYECTO

Volvamos al comienzo de este ensayo y a la anti-poesía como un proyecto desarrollado en tres etapas. Los límites y las características específicas del contenido de cada una de las etapas los definen determinadas publicaciones. Como ya dije, los de la primera etapa, los libros *Poemas y antipoemas*, *Versos de salón* y el texto de *Manifiesto*. Los de la segunda, los *Artefactos*. Y los de la tercera, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Una primera observación sobre el desarrollo del proyecto: sus etapas no se suceden ni se distinguen por una simple diferenciación externa, como inscribiéndose en una línea de yuxtaposiciones, sino por una necesidad interna. O también: por una lógica interna (la del discurso y su verdad) que abre entre las etapas relaciones de implicación recíproca. De esta manera, la verdad del discurso de los anti-poemas de la primera etapa, para validarse a sí misma, para ocupar su lugar dentro del proceso general de la verdad de la anti-poesía, exigía el discurso de los *Artefactos*, cuya verdad por su parte la condicionan, haciéndola posible, los anti-poemas de la primera fase, en tanto la verdad del discurso de ambas etapas condiciona, a su vez, la de los anti-poemas de la tercera etapa, cerrándose así el proceso.

Dentro de este proceso (el del proyecto de la anti-poesía), cada etapa puede ser considerada como un *estado de discurso*. Puesto que la noción de discurso incluye tanto la figura del sujeto de la enunciación como la de su enunciado, entonces decir un estado de discurso equivale a decir al mismo tiempo un estado de sujeto y un estado de enunciado. Quiero intentar aquí, para terminar mi ensayo, una breve definición de estos estados de discurso y de sus relaciones lógicas. Haciéndolo, ofreceré así una lectura integrada de la anti-poesía. Los análisis de las páginas anteriores han identificado elementos formales y encuadres históricos desde una perspectiva de sentido funcional a este propósito. En el paso de entrada inicial, ¿cuál sería el estado de discurso (de sujeto de la enunciación y de enunciado) en los anti-poemas de la primera etapa?

Ese estado, repito, tiene que definirse a partir del tipo de poesía con la que Parra se encuentra históricamente, en Chile para empezar, cuando emprende la construcción de la suya. Ya lo sabemos: es la poesía surgida del espacio de creación, de crítica y teoría de las vanguardias históricas. La que en Chile escriben los poetas de la antología

de Teitelboim y Anguita. Esta poesía ofrece un amplio registro de figuras discursivas asociadas a la enunciación y su sujeto, y a su enunciado; algunas heredadas, otras de invención propia. Por ejemplo, es común en ella que el sujeto de la enunciación sea simplemente una “voz”, sin ninguna especificación formal de su identidad. Pero tampoco es inusual que quien enuncia lo haga desde la identidad formal de un “yo”, un yo como simple testigo o también como participante. En cualquier caso, se trate de un yo como personaje o de una simple voz enunciante, tanto el sujeto que enuncia como su enunciado asumen los rasgos de identidad ya destacados como propios de la poesía vanguardista: el hablar desde una condición de hablante marcada por la diferencia o la “excepcionalidad” (que Huidobro absolutizaba con la analogía del “pequeño Dios”), o hacerlo de frente al horizonte de un futuro abierto por el deseo (“utópico”), social o no, y utilizando un lenguaje no común, “especial”, distinto, “literario” en último término, tocado además por el sentimiento y el prurito de conciencia de ofrecerse como una forma “nueva”, de ruptura frente a la tradición, a la forma de la poesía heredada.

Ante el modelo poético vanguardista dominante en la poesía chilena de su momento, Parra reacciona elaborando, a partir de la segunda mitad de la década de 1940, un método concebido para producir un discurso anti-“poético”, destinado a disputarle al modelo vanguardista el espacio de su verdad, declarándola (siempre de manera indirecta, mediante figuras retóricas como la ironía o desplazamientos como el de la metáfora, de la metonimia) una verdad ya sin condiciones objetivas (“históricas”) que legitimen lo excepcional o diferente de su lenguaje, la “altura” desde donde se entrega a su mirada visionaria o utópica. De ahí pues el slogan: “Los poetas bajaron del Olimpo” (*Manifiesto*).

La relación de ruptura generalizada con el modelo poético vigente se verifica desde luego a nivel del sujeto de la enunciación y del enunciado. Relación de ruptura, es decir, de negación. Negación sin embargo que nunca deja de jugar (asimilando el juego a su propio significante) con el modelo negado como referente. Si el sujeto y el enunciado del modelo negado, por los mismos rasgos de su identidad, asociados a lo diferente y lo excepcional, incluyendo la mirada abierta al futuro (del deseo y la “revolución”), producen y reiteran cada vez un efecto de *distancia* ante el lector, Parra cierra las distancias e instala una dimensión de máxima *cercanía* con el lector. Lo hace moviendo el discurso en la dirección de Wittgenstein: la del lenguaje “ordinario”. En efecto, lo haga desde un yo como personaje, o desde un él como simple voz, el sujeto de la enunciación en Parra aparece siempre despojado de todo privilegio o excepción creadores de distancia, un sujeto que por el contrario pareciera asimilarse a una figura reconocible en la vida cotidiana chilena. Un sujeto más interesado en descifrar los signos equívocos, o ideológicos, disseminados en el espacio de su vida diaria, que en construir nuevas imágenes de futuro. Y, correlativamente, frente al enunciado del modelo poético vanguardista, construido con un lenguaje especial, de elite en último término, dominado por la exacerbación de su propia novedad, Parra opone un enunciado

hecho con las palabras y la sintaxis de la comunicación y los diálogos cotidianos, de los cuales no están ausentes los refranes y los dichos de la sabiduría popular (urbana o campesina). Un enunciado que abandona todo prurito de novedad, de “originalidad”, es decir, de ser el testimonio de un acto de “creación”, para postularse en cambio como una forma verbal libre de todo aspaviento, desmitificada. Más aún, y ya en un extremo de la negación del modelo de la poesía como “creación”, Parra llegará a decir que la suya no es poesía creada sino “encontrada” en la vida cotidiana, de existencia dada, preexistente, asimilando así su estética a la de los “ready made” de Duchamp⁸.

En la anti-poesía el sujeto de la enunciación adopta regularmente la forma de un yo como personaje. En la primera etapa del proyecto (la de *Poemas y antipoemas*, *Versos de salón*, “Manifiesto”), encontramos al personaje y su enunciado en pleno dominio de sí mismos: del espacio enunciativo que ellos se han abierto, y de la función que asumen: la deconstrucción del orden poético vanguardista (modernista), en un sentido ético, social, político, ideológico, estético, lingüístico. El personaje y su palabra, coherentemente, se niegan a reconocer para sí un domicilio, un lugar fijo de enunciación (dentro de una distribución del espacio de enunciación impuesta por la estética vanguardista). Por el contrario, están en un desplazamiento constante por lugares perfectamente reconocibles dentro de las rutinas de la cotidianidad urbana (cementeros, fuentes de soda, salas de clases, parques, calles). En el personaje habita, esencialmente, un transeúnte, atento a lo que ve u oye: registra escenas de la vida cotidiana en cuya descripción (hecha, claro, de enunciados del lenguaje “ordinario”, coloquial), el lector descubre los elementos materiales (fragmentos de sentido, relaciones posibles) que le permiten construir una verdad del mundo, tal vez desconsolada, pero al menos libre, no ficticia, no ideológica⁹.

Desde el comienzo el método de producción del discurso anti-poético aparece regido por un espíritu abiertamente subversivo frente al modelo poético vanguardista y, simultáneamente, frente a las expectativas correlativas inducidas por este modelo en el lector de textos poéticos. En la radicalidad de esta subversión podría uno reconocer un eco de la radicalidad del gesto antiartístico o “antipoético” de los dadaístas (De Michaeli), rechazando el arte moderno conocido y cualquier intento de prolongarlo o reformularlo, con la diferencia de que, al revés de los dadaístas, en Parra el gesto no se agota en sí mismo, en el puro énfasis del rechazo, sino que, junto con el gesto, en su misma producción y en la misma composición de su identidad, toma cuerpo una propuesta (la de la anti-poesía). Ahora bien, enfrentar la “poesía” con una propuesta “antipoética”, adoptar, aun cuando sea en estilo farsesco, invirtiendo su sentido, los modos provocativos de la enunciación vanguardista (slogans, lemas), incluso el género

⁸ Ver Leonidas Morales, op. cit. p.

⁹ Leonidas Morales, “El lugar del flâneur en la antipoesía”.

por antonomasia del discurso de las vanguardias, como lo es el “manifiesto”, ¿no hacía de la anti-poesía una poesía más, una forma más de lo “nuevo”? En otras palabras: a pesar de todos los gestos y giros de la negación, al hacer de lo negado (en la forma dicha, incorporando e invirtiendo sus modos) la condición misma de la negación, de su posibilidad, ¿no permanecía la anti-poesía prisionera de lo que negaba, quedando su verdad expuesta a convertirse en poco más que una forma de comedia?

El proyecto anti-poético, en su despliegue, se nos impone como un proceso de una lógica admirable. Por cierto, no entra en la calle sin salida cuyo riesgo las preguntas anteriores advertían. La segunda etapa del proyecto, o, lo que es igual, el segundo estado de discurso anti-poético, contiene la respuesta a tales preguntas. Desde este segundo estado de discurso, el primero valida su verdad, al mismo tiempo que se constituye como primera etapa de un proceso. En otras palabras: su validación consiste precisamente en su conversión en la primera etapa de un proceso. ¿Ahora, qué representa el nuevo estado de discurso de la segunda etapa? Por las evocaciones que promueve, diría que representa una suerte de “sacrificio” ritual. Por la forma en que se da la negación del modelo vanguardista, es decir, asumiendo, en el estilo de la farsa, sus propios modos de enunciación, sólo podía escapar al destino ineludible de terminar como la estética de un nuevo vanguardismo (o de un nuevo modernismo), acudiendo a la única salida disponible: la de negarse a sí mismo. O sea: la negación de la negación.

Y eso es lo que son los *Artefactos*: la negación de la negación. Cierta tono de complacencia con que enunciaba el sujeto, o el personaje, de la primera etapa, y la secreta soberbia de una “novedad” sin precedentes, de la provocación de los enunciados, o sea, en definitiva, el entusiasmo de la negación, saltan aquí por los aires. El discurso queda reducido a fragmentos sin ninguna conexión entre sí. Islas, restos, frases sueltas. La farsa llevada a su propia caricatura. Indicios de que se está en un momento donde todo entra en disolución o fragmentación extrema, son los numerosos artefactos que introducen el horizonte de la muerte: “LA MUERTE / es una puta caliente”, “QUÉ MIRAN OCIOSOS / NO SOY EL PRIMERO / NI EL ÚLTIMO QUE SALTA / DESDE UN SÉPTIMO PISO”. Otros subvierten (carnavalescamente) identidades y categorías sexuales: “El culo de un hombre / no se cambia por / las nalgas de una mujer”, “TORO - / VACA / DE / SEXO / MASC / ULIN / O”. Como ya lo había dicho antes, hay aquí también, en los *Artefactos*, en absoluta concordancia con lo que éstos representan, el estallido de un orden de lenguaje poético, y en última instancia de todo orden de lenguaje poético, un salir a la superficie de lo que ese orden excluía o reprimía: el lenguaje marginal de lo genital. Abundan las palabras de este tipo, algunas son chilenismos (“poto”, “diuca”, “raja”, “chucha”), otras son palabras de uso normativo (“culo”, “vagina”).

Toda la poesía moderna ha sido históricamente poesía escrita e impresa, incluyendo desde luego la poesía vanguardista o modernista, y la misma antipoesía. Dentro

de su tradición, el *libro* asume la condición de soporte paradigmático de la escritura. Pero ahora, en esta segunda etapa del proyecto antipoético, la de una negación de la negación, este soporte paradigmático de la escritura no podía escapar al “sacrificio”, a la inmolación de lo negado y de su negación. Por eso mismo los *Artefactos* no son propiamente un libro. El libro desaparece y en su lugar tenemos una caja cuyo contenido ya no son las hojas sino tarjetas. En cada tarjeta hay escrito un breve texto: el del “artefacto”. A veces el texto es un manuscrito, en otras es un texto impreso. Algunas tarjetas tienen un dibujo o una fotografía que juega con el texto en la construcción de sentido. No son pocas las que recuerdan las viejas tarjetas postales. La caja y su contenido ilustran, junto con la “muerte” del libro, un estado de discurso crítico donde el personaje y su palabra han quedado resueltos en voces y gestos sin continuidad, cerrados sobre sí mismos, monádicos, dispersos, erráticos, a la deriva en el espacio de la escritura.

En la tercera etapa del proyecto, la de los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y los *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, el personaje retoma su continuidad como sujeto de la enunciación, y su palabra vuelve a ser la palabra de un discurso. Pero ya no son los mismos que fueron en la primera etapa. La provocación, la autocomplacencia en el gesto negador, el entusiasmo y la soberbia quedaron sepultados en el acto de la negación de la negación. El personaje, diría, “viene de vuelta” de todo. De hecho habla como un “resucitado”, y con un cierto aire fantasmal. Es un Cristo vaciado de sí mismo. La palabra mesiánica del verdadero Cristo, en cuanto palabra utópica, “revolucionaria”, ha quedado también desactivada, “deshistorizada”, en el tránsito por la negación de la negación. En boca del Cristo de Elqui, la palabra ya no es ni mesiánica ni “anti” mesiánica. Se ha convertido simplemente en cháchara, en comadreo, en la palabra de un saber venido a menos, donde se mezclan la ingenuidad y el disparate. He aquí uno de los “consejos” del Cristo de Elqui: “Los maridos debieran seguir un curso por correspondencia / si no se atreven a hacerlo personalmente / sobre los órganos genitales de la mujer / hay una gran ignorancia al respecto / quién podría decirme por ejemplo / qué diferencia hay entre vulva y vagina / sin embargo se consideran con derecho a casarse / como si fueran expertos en la materia / resultados: problemas conyugales / adulterio calumnias separación / ¿y cómo quedan esos pobres hijos?”.

De las tres etapas del proyecto antipoético, sólo las dos primeras son, todavía, modernistas, bajo la forma de la negación, la primera, y de la negación de la negación la segunda. La tercera, en cambio, se inscribe de lleno en un espacio de escritura inconfundiblemente posmoderno. Aunque sin abandonar el estilo de la farsa, el de los dos libros de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* es, en efecto, un discurso sin tensiones que lo polaricen, retirado de toda confrontación, de todo desgarró, replegado sobre sí mismo, en un movimiento de reflujo. No es casual en este sentido que, al comienzo del primer libro de los sermones y prédicas, el personaje de Cristo sea

presentado, como invitado, por una voz en la que el lector reconoce la entonación y las palabras características de los animadores de programas masivos de la televisión, sugiriéndose de esta manera que los sermones y prédicas corresponden a lo que este personaje invitado, el Cristo de Elqui, dirá en el programa que lo invita. Nada más posmoderno que un set de televisión, metonimia de la sociedad del espectáculo. Y nada más revelador del fin de las utopías y de los discursos iluminados, que hacer hablar al Cristo de Elqui desde el escenario de un set de televisión.

BIBLIOGRAFÍA

- Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim. *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1935.
- Lago, Tomás. *Tres poetas chilenos*. Santiago: Editorial Cruz del Sur, 1942.
- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Traducción de Ángel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Morales T., Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Editorial Universitaria, 1990.
- . “El lugar del flâneur en la antipoesía”. En [Atenea] 485. Concepción: Universidad de Concepción, 2002.
- Parra, Nicanor. *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Edición de Nicanor Parra, Niall Binns, Ignacio Echeverría. Prólogos de Harold Bloom y Federico Schopf. Colombia: Galaxia Gutenberg, 2006.
- . *Obras completas & algo + (1975-2006)*. Edición de Niall Binns e Ignacio Echeverría, con la colaboración de Adán Méndez. Santiago: Galaxia Gutenberg, 2011.
- Rorty, Richard. *El giro lingüístico*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990.
- Wittgenstein, Ludwig. *Los cuadernos azul y marrón*. Traducción al español de Francisco Gracia Guillén. Madrid: Editorial Tecnos, 1968.
- Zambelli, Hugo. *13 poetas chilenos*. Valparaíso: Imprenta Roma, 1948.