

LA POESÍA DE NICANOR PARRA (I) *

Leonidas Morales

CAPÍTULO IV. LA ANTIPOESÍA: ESTRUCTURAS FORMALES

En el capítulo anterior tratamos de reconstruir algunas líneas de la gestación de la antipoesía, algunos de los factores que trabajaron en su nacimiento. Pero si lo que buscamos es saber en qué consiste esta poesía una vez constituida, tenemos que ir allá y emprender un análisis de su forma y de sus temas, es decir, de sus estructuras tanto de lenguaje como de pensamiento y de visión. Pondremos atención, en primer término, a la forma, aunque sin enajenar del contenido.

APELACIONES AL LECTOR

Después de la primera guerra mundial, que prescindiendo de cronologías oficiales es la que cierra el siglo XIX, el arte europeo se entregó a una revisión fanática de la obra de creación (y, por esa vía, de la realidad cultural y social). Se la desmontó pieza por pieza para redefinir principios y funciones e idear nuevos sistemas de signos, a fin de "testimoniar la renuncia absoluta a la calidad expresiva y a la sugestión sensual del arte anterior. Ya Rimbaud pensaba en un lenguaje artístico propio, Schönberg se inventa un nuevo sistema musical, y de Picasso podría afirmarse que pinta cada uno de sus cuadros como si quisiera descubrir de nuevo el arte de la pintura [\(1\)](#).

Si bien es a partir de la generación de Vallejo y Neruda que la literatura hispanoamericana asume tales preocupaciones, la poesía de Parra representa quizás mejor que ninguna otra la radicalidad de ese impulso a *empezar de nuevo*. "Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto", dice en "Advertencia al lector" (*Poemas y antipoemas*). Este "alfabeto" o código antipoético, de cuya necesidad y sentido quedará amplia constancia a lo largo del presente ensayo, se estructura en la crítica simultánea de la realidad, del lenguaje "poético" y del poema fundado en la *ilusión estética*.

Lo cual sitúa a Parra en la tradición de Brecht. En efecto, Brecht le quita al espacio escénico su neutralidad, lo carga de beligerancia y establece en él la sede de una conciencia crítica que se propone arrancar al espectador de su cómoda posición contemplativa. El método: atacar la ilusión estética. Parra también quiebra la serenidad del espacio del poema, lo abre y a través de fórmulas prosaicas, estereotipadas, llama la atención del lector y le pide que por un instante vuelva la cabeza "hacia este lado de la república", hacia el espacio del poema que ya no lo pueblan más las imágenes y ocurrencias depuradas, porque se ha transformado en un retablo donde se exhiben las falsas maravillas de una civilización:

Señoras y señores:
Yo voy a hacer una sola pregunta:
¿Somos hijos del sol o de la tierra?
Porque si somos tierra solamente

No veo para qué
Continuamos filmando la película:
Pido que se levante la sesión.

("Pido que se levante la sesión", *Versos de salón*)

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 peregrino", *Poema y antipoemas*)

Las apelaciones en boca del personaje antiheroico producen en el lector impresiones aparentemente contrarias, pero que en la intención del texto se resuelven en eficacia expresiva. Por ejemplo, hay en la voz que las pronuncia una vibración trágica apenas disimulada que hace que las palabras nos suenen como el prólogo a una noticia catastrófica, lo que no es ciertamente una impresión equivocada. Por otra parte, despiertan en la memoria el eco del lenguaje de los anunciadores de feria, de los circos y de los shows: "señoras y señores, un momento de atención", "olvidad por una noche vuestros asuntos personales". La mezcla de lo trágico y lo cómico, de lo grave y de lo vulgar, característica del estilo antipoético, es pues una de las formas que adopta la crítica del lenguaje "poético" y de la ilusión estética.

Lo Narrativo (Personaje y Crónica)

Fue Pedro Lastra quien primero vio en lo narrativo una de las estructuras formales del antipoema: la antipoesía "apunta hacia sucesos, es decir, considera como primordial el elemento narrativo"; el poeta "se presenta en una actitud activa y alucinada antes que de especulación" (2).

El germen de lo narrativo, dijimos, estaba en el *Cancionero* sin nombre y se desarrolló después en la imitación de Whitman. Vamos ahora a determinar su fundamento internamente, dentro de antipoema, en la existencia del personaje en la existencia del personaje y en el carácter de éste,

Parra proyecta su "yo" lírico en el centro del poema. Pero no lo deja allí petrificado en un gesto patético sino que lo dramatiza: padece y actúa, se indigna y acusa, se ríe con dolor de sí mismo y del mundo. O sea, en la medida en que ese "yo" define su identidad en el diálogo la tensión con las cosas y consigo mismo, dramáticamente, se convierte en el rostro de un verdadero personaje. "Como Chaplin, Parra ha creado un personaje, una figura fantasmagórica y bufonesca, presa de deseos frustrados, asediado por las máquinas y los "vicios mundo moderno", un profesor envejecido en su tarea, un tenorio de parques, un cobarde, un héroe a su pesar, un loco. Un personaje, en fin, que es el poeta y no lo es, porque es, también, todos y cada uno de nosotros" (3).

El antihéroe se mueve de un lado a otro, va tomado nota del acontecer cotidiano, sorprendiendo lapsus por donde su mirada escrutadora se asoma a la tramoya del

gran teatro de la sociedad actual, en cuyo ámbito se representa en acto continuo la farsa de los valores y de las significaciones. Es "una cámara fotográfica que se pasea por el desierto", "una alfombra que vuela", "un registro de fechas y de hechos dispersos" ("Mil novecientos treinta", *Obra gruesa*).

Esta es la razón de por qué el lenguaje de la antipoesía resulta predominantemente informativo: es el lenguaje de una crónica de un sobreviviente en un mundo de ruinas culturales, en un "desierto" humano. Precisamente, en la existencia de un personaje-cronista testimonial del antipoema, tiene su fundamento y su necesidad lo narrativo.

Prosaísmo

La sintaxis prosaica es correlativa de lo narrativo y colabora también a derribar de su trono a la ilusión estética. Para vivir, esta ilusión exige una distancia y un a sublimación; el prosaísmo en cambio plantea una interferencia antipoética. Desde otro punto de vista, lo prosaico arrastra bien la clara tendencia del antipoema al modelo del lenguaje hablado, vocación ya activa en el *Cancionero*. En el ejemplo siguiente, lo que salva al poema es la ironía, la soterrada sonrisa del que "sabe" y la contención intelectual:

Los astrónomos yankees
Examinan el cielo con el ceño fruncido
Como si estuviese lleno de malos presagios
Y concluyen que el sol anda de viaje
Por los países subdesarrollados
Con las maletas llenas de dólares
En misión de caridad cristiana.

("Hace frío", *Canciones rusas*).

Hay en Parra un paralelismo de coherencia notable entre los inminencias: así como intuye al hombre contemporáneo al borde del abismo, a punto de perder su identidad y destruirse, así el antipoema (la estructura en que esa intuición se encarna) se equilibra peligrosamente entre la poesía y lo que no es poesía, entre el *verso* y la *prosa*, al filo de su propia negación. Es por lo demás el destino de las grandes creaciones: bailar en la cuerda floja, sostener una existencia fronteriza, tensar la vida por la muerte, la poesía por una agresión a la poesía.

La Moraleja

Al final de varios poemas de Parra, y a veces separados por un espacio en blanco, hallamos unos versos en los que se expresa lo que podríamos llamar la "moraleja": una síntesis crítica, un juicio moral sobre el contenido del poema respectivo. El pensamiento que transmiten tales versos viene camuflado en imágenes a primera vista absurdas o si no disfrazado por la ironía, pero siempre indirecto e irritado.

En el "Soliloquio del Individuo", después de recorrer con el lector los pasos de la humanidad desde la época de las cavernas hasta la era del automóvil, el personaje resume la 'enseñanza' del viaje en estas palabras de desaliento:

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.

(Poemas y antipoemas).

Un sarcasmo corona el inventario de "Los vicios del mundo moderno":

Por todo lo cual
Cultivo un piojo en mi corbata
Y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles.

(Poemas y antipoemas).

Los cuatro versos finales de esa advertencia contra las imposturas que es "Oda a unas palomas", son un llamado implícito a reaccionar, a cerrar filas alrededor de la verdad:

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

(Poemas y antipoemas).

El prejuicio de pureza en el arte relegaba la moraleja al género de la fábula, su lugar legítimo. En lo que al poema se refiere, condenaba su presencia en él por cuanto constituía una intromisión indebida: violaba el principio que le exigía al poeta abstenerse de emitir un juicio moral, de elaborar críticamente lo representado, derecho reservado al lector. El que la encontremos en algunos antipoemas es un indicio más de la rebeldía de Parra en contra de la tradición de la 'unidad' de la obra como producto de un acto puro de creación. Viene a ser además una forma nueva de impugnación de la ilusión estética. La moraleja significa también una actualización de la idea medieval de la obra como un "enxiemplo", idea que Brecht había retomado para devolverle a la pieza teatral su función social y pedagógica.,

Acumulación

Si nuestro mundo carece de unidad y de sentido, entonces la obra, que es un *analogon* del mundo, no puede darse el lujo de exhibir la impertinencia de unos contornos armoniosos. A la fragmentación de la realidad, el poema debe responder con la fragmentación deliberada de su forma. En vez del orden cerrado, la simple acumulación: una suma interminable, mareante de cosas. Muchos antipoemas presentan esta estructura acumulativa:

Una momia camina por la nieve
Una momia camina por el hielo
Una momia camina por la arena.

("Momias", *Versos de salón*).

Sueño con una mesa y una silla
Sueño que me doy vuelta en automóvil
Sueño que estoy filmando una película
Sueño con una bomba de bencina.

("Sueños", *Versos de salón*)

La mujer imposible,
La mujer de dos metros de altura,
La señora de mármol de Carrara.

("Mujeres", *Versos de salón*) .

La manifiesta simpatía de Parra por la novela picaresca tiene motivaciones profundas que en este punto parece oportuno determinarlas brevemente, al menos en el plano literario estricto. Por su origen histórico, por la naturaleza análoga de vigencia y de verdad que plantea el tipo de configuración artística de donde derivan, el antipoema y la novela picaresca son fenómenos concordantes. En efecto, la relación que hay entre el antipoema y el poema romántico y modernista, es en lo esencial la que se dio entre la novela picaresca y la novela de caballerías: al héroe un antihéroe, a lo elevado y noble, los andrajos y el mal olor, al castillo el burdel, a la princesa la prostituta y a la forma cerrada la forma abierta. El antipoema y, la novela picaresca son la crónica un universo desintegrado: de ahí uno y otro procedan por amontonamiento de cosas.

Rupturas

Algunos de los "poemas" incluidos en la primera sección de *Poemas y antipoemas*, "Hay un día feliz", "Es olvido" y "Se canta al mar", ofrecen una buena ocasión para el estudio de las rupturas. Con una disposición de ánimo sentimental, neorromántica, rescatan temas del pasado biográfico y provinciano del autor. Pero en ellos el sentimiento no se despliega a sus anchas, libre, sino interferido por palabras y expresiones que de pronto rompen la unidad tonal y léxica. del contexto.

En "Hay un día feliz", el personaje regresa a un pueblo de su infancia; mientras camina en el silencio de las calles, inicia un diálogo interior, crepuscular y nostálgico, con las imágenes del pasado. La ruptura que mostraremos está inmediatamente precedida (y anticipada) por un desasosiego de la conciencia, una especie de rubor ante la intensidad del sentimiento: "vamos por partes, no sé bien

qué digo, / la emoción se me sube a la cabeza". La ruptura ocurre luego de una visión de paz bucólica:

Como ya era la hora del silencio
Cuando emprendí mi singular empresa,
Una tras otra, en oleaje mudo,
Al establo volvían las ovejas.
Las saludé personalmente a todas.

"Es olvido", evoca un vago amor de juventud a raíz de la muerte de la muerte de la muchacha. Hallamos aquí tres rupturas. Las dos primeras:

Al volver una tarde del Liceo
Supe de la su muerte inmerecida,
Nueva que me causó tal desengaño
Que derramé una lágrima al oírla.

Y la tercera:

Pero jamás vi en ella otro destino
Que el de una joven triste y pensativa.
Tanto fue así que hasta llegué a tratarla
Con el celeste nombre de María,
Circunstancia que prueba claramente
La exactitud central de mi doctrina.

En "Se canta al mar", el personaje recuerda el descubrimiento del mar cuando niño y cómo hasta ese momento nada sabía de su existencia más allá del lugar donde vivía:

Siempre había vivido mi familia
En el valle central o en la montañas
De manera que nunca, ni por pienso,
Se habló del mar en nuestra casa.

La inadecuación entre una cortesía propia de personas ("las saludé personalmente a todas") y la naturaleza no humana del objeto de la cortesía (las ovejas), y esas formas insólitas que disuenan con el contexto de lirismo que las incluye: el arcaísmo ("de la" por *de*), la rigidez de una frase conceptual y técnica ("circunstancia que prueba claramente / la exactitud de mi doctrina"), la cuantificación del sentimiento ("una" ágrima) y el vulgarismo perteneciente al habla coloquial chilena ("ni por pienso": *jamás*), introducen un elemento extraño que enfría la emoción y la cuestiona.

Estas rupturas son contradicciones estilísticas conscientes, recursos que ironizan la ilusión estética. Es como si el impulso romántico le produjera a Parra una suerte de vergüenza que rápidamente resuelve con un despropósito. Sin embargo, Parra no sería un antirromántico cabal si no hubiera en el fondo de su personalidad, como lo hay, una querencia romántica. Pero ha comprobado que la realidad es una negación de todo romanticismo, y al suyo no le queda más camino que el de existir en la burla de sí mismo. Por eso en las dos secciones restantes de *Poemas y antipoemas* y en la mayoría de los libros posteriores, en que el conflicto se ahonda, Parra, como un alacrán, se vuelve contra sí, y la suave ironía de los poemas neorrománticos se crispa y se torna agria. El antipoema llega ser así todo él una sola ruptura espiritual, una sola mueca de lenguaje.

Tono, Imagen, Léxico

El tono de los antipoemas es conversacional, medido. Envuelve al lector en una corriente familiar y doméstica: lo predispone a escuchar noticias terrenales, acerca de este mundo: "la antipoesía suena a charla de media noche", dice Julio Ortega (4). Parra, que domina en alto grado el arte de combinar las cosas de nuestro contorno para botarles su simulada inocencia, lo hace con ingenio reposo, en un constante "contrapunto de versos *serios* y versos *humorísticos*" (5). Pero a veces pierde la paciencia y entonces la mesura del tono se transforma en gesticulación.

Solidaria de la opacidad del tono, la imagen reitera su condición de sobriedad. Parra ejerce una vigilancia sin descanso sobre ella; le quita cualquier asomo de ampulosa; la elementaliza y la dota invariablemente de un contenido ético. A esta imagen no le interesa conquistar al lector con seducciones musicales ni con encantamientos misteriosos: se planta rotunda y escueta delante de él como un sujeto visual, de raíz onírica, levemente gris, sin aureolas retóricas, pero extraordinariamente eficaz. No tiene la "pureza" de los objetos destinados al consumo de una imaginación hedonista, sino esa textura áspera y sólida de los instrumentos hechos para descalabrar.

Justamente por ser Parra y Borges poetas de concepciones estilísticas tan dispares, vale la pena compararlos para apreciar mejor la singularidad de la palabra de Parra. A los dos les obsesiona la dudosa y precaria identidad del hombre. Pero mientras Borges, para probarla, nos extravía en un vértigo de espejos, aporías y laberintos de tiempo circular, Parra, con el mismo fin, nos pierde en el espacio cotidiano y descascarado donde el cielo se está cayendo a pedazos" (la cultura burguesa decadente y mentirosa, las significaciones ambiguas y gastadas de su lenguaje) y nosotros con él.

Es verdad que la ciudad moderna enmarca la creación tanto de Parra como de Borges. Sin embargo, a diferencia de las calles de Parra, que son calles *vistas* "a ojos desnudos" calles que el personaje camina y sufre, las de Borges (las de su Buenos Aires) están *entrevistas* y transfiguradas por una mirada absorta que suspende el movimiento y anula la dialéctica del tiempo histórico: a pesar de su apariencia biográfica e intimista, son, para emplear de sus adjetivos predilectos, metáforas "laboriosas" y emocionadas de una metafísica del tiempo eterno, de estructuras *platónicas*.

Consecuentemente, la palabra de Borges, pulcra y exacta, minuciosa, la sentimos despojada como sus calles de toda contingencia, de todo compromiso con lo real inmediato. Por el contrario, la de Parra, también exacta, es ella misma un ser

contingente, comprometido con lo real, porque es la palabra de todos los días, palabra conversada y hablada: "Nosotros conversamos/ En el lenguaje e todos los días/ No creemos en signos cabalísticos" (*Manifiesto*). Parra reniega de la palabra "poética" por definición, y la certeza de que escribe rodeado de escombros, de restos de mundo, hace que los objetos que su palabra menciona sean orgullosamente antipoéticos, mediocres y feos:

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.

("Advertencia al lector", *Poemas y antipoema*)

El antipoema como cosa hecha

Si la tradición romántica y modernista practicaba la técnica ilusionista de ocultar la mano y el truco para que el poema se nos impusiera con la evidencia y la objetividad de un milagro, Parra procede al revés: lo desmitifica y lo destaca como cosa hecha, armada, como un producto no de la "inspiración" uno de una voluntad constructiva, artesana:

A diferencia de nuestros mayores
-Y esto lo digo con todo respeto-
Nosotros sostenemos
Que el poeta no es un alquimista
El poeta es un hombre como todos
Un albañil que construye su muro:
Un constructor de puertas y ventanas.

(*Manifiesto*).

De algún modo nos está diciendo: miren hacia acá, vean cómo el poema ya no es más una isla encantada, una maravilla ofrecida a la contemplación; entren en él, colaboren conmigo en la muerte de la ilusión estética. Cual más cual menos, todas las estructuras formales que hemos estudiado cumplen con esa función.

NOTAS

1.- Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. 2 Vols. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964 (3ª edición). Vol, II, p. 470.

2.- "Notas sobre cinco poetas chilenos". *Atenea*. Nos. 380-381, 1958, p. 220.

3.- Guillermo Rodríguez Rivera, "Prólogo" a *Poemas de Nicanor Parra*. La Habana, Casa de las Américas, Colección Literatura Latinoamericana, p. XIII.

4.- "Las paradojas de Nicanor Parra" *Mundo nuevo*. N° 11, 1967, P. 90.

5.- Julio Ortega, artículo citado, p. 90

LA POESÍA DE NICANOR PARRA (II)

Leonidas Morales

CAPÍTULO V:

LA ANTIPOESÍA: ESTRUCTURAS TEMÁTICAS

EL IMPOSTOR

Leyendo a Parra pronto sabemos que la impostura y sus formas se han mimetizado con las formas de la sociedad y la cultura ambiente. Ya no son un mal localizado: lo han invadido todo: se han convertido en un sistema de vida y de alguna manera somos su hechura. El amor, las instituciones, el lenguaje y los signos en general llevan dentro su virus. Como cualquiera puede ser víctima y agente de la impostura, hasta el propio poeta comprometido en la empresa de ver claro, Parra comienza por no tomarse en serio; tampoco desaprovecha la oportunidad de mortificarse a sí mismo.

El tema del impostor aparece en "Sinfonía de cuna", "Desorden en el cielo", "Oda a unas palomas", "El Túnel" (*Poemas y antipoemas*), "Discurso fúnebre" (*Versos de salón*). Pero como una atmósfera moral se respira en casi toda la antipoesía. En los dos primeros poemas, el tema no rebasa los límites de un humor liviano y de una sátira que se complace en situaciones alegremente grotescas:

(...)

¡Hay que ver, señores,
Cómo un ángel es!

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

Susto me dio un poco
Pero no arranqué.

Le busqué las plumas,
Plumas encontré,

Duras como el duro
Cascarón del pez.

¡Buenas con que hubiera
Sido Lucifer!

("Sinfonía de cuna")

Tanto el estilo de éste como el de "Desorden en el cielo" imita el tratamiento que los temas religiosos tienen en la poesía popular chilena *a lo humano*, donde nunca falta en tales casos el chiste gozoso y el elemento picaresco. En "Desorden en el cielo" un cura llega a golpear las puertas del cielo; cuando San Pedro le abre, el cura le dice: "Si no me dejas entrar / Te corto los crisantemos" (el crisantemo es una flor, pero también se refiere en el habla popular a los testículos del hombre) . San Pedro, enojado, le responde:

Retírate de mi vista
Caballo de mal agüero.
Cristo Jesús no se compra
Con mandas ni con dinero
Y no se llega a sus pies
Con dichos de marínero.

Viviste entre los humanos
Del miedo de los enfermos
Vendiendo medallas falsas
Y cruces de cementerio.
Mientras los demás mordían
Un mísero pan de afrecho
Tú te llenabas la panza
De carne y de huevos frescos.
La araña de la lujuria
Se multiplicó en tu cuerpo
Paraguas chorreando sangre
¡Murciélago del infierno!

Un falso ángel y un falso cura: dos impostores. No es difícil reconocer la comunidad de estos versos (especialmente los de "Desorden en el cielo") con los poemas satíricos medievales de tema religioso. Comprobación que trae consigo otra: el arcaísmo de la poesía popular chilena y la afinidad de su espíritu con el de la poesía popular medieval.

Los tres poemas restantes eliminan la broma e instalan en su lugar un sentimiento enajenado. Nos demoraremos en el comentario de "El Túnel" (que junto con "La víbora," "La trampa", y "Soliloquio del Individuo", por la universalidad y riqueza del símbolo, son los textos mayores de *Poemas y antipoemas*): "El Túnel" organiza su pensamiento en dos niveles. No son niveles yuxtapuestos y alegóricos ni modos autónomos de lectura: representan dimensiones o posibilidades de sentido que la lectura del poema admite sin romper la unidad de su intuición ni la unidad del símbolo.

El primer nivel corresponde al significado obvio de esa serie de hechos que el poema ordena en una *historia*: la de un episodio en la juventud del personaje. Unas tías viejas e inválidas que viven en El Túnel, un sitio de provincia, le mandan cartas y telegramas apurándolo para que vaya porque ellas necesitan de su ayuda. De malas ganas el personaje abandona la vida galante de la universidad y parte a trabajar para las tías. Ya en El Túnel, observamos que en ningún momento se da

entre ellos una relación de normalidad familiar. Las mujeres permanecen recluidas en una pieza interior, y las decisiones que toman en la intimidad de su retiro malicioso escapan al conocimiento del sobrino, al que, como a los personajes de Kafka, separado de aquellas voluntades misteriosas, sólo le está permitido sufrirlas. Fueron cuatro años de explotación hasta que una noche, "mirando por la cerradura",

Me impuse que una de ellas
¡Mi tía paralítica!
Caminaba perfectamente sobre la punta de sus piernas
Y volví a la realidad con un sentimiento de los demonios.

El acto de mirar a través del ojo de la cerradura (el ojo de la verdad) pone al descubierto a unas tías que simulaban dolores y enfermedades y hacían falsas promesas como formas de extorsión:

Aquellas matronas se burlaron miserablemente de mí
Con sus falsas promesas, con sus extrañas fantasías
Con sus dolores sabiamente simulados
Lograron retenerme entre sus redes durante años
Obligándome tácitamente a trabajar para ellas
En faenas de agricultura
En compraventa de animales.

Pero el poema entrega su pensamiento más hondo en el segundo nivel, el simbólico, subyacente e implícito en el primero. Empezamos a comprender que el espacio de vida de El Túnel contiene las relaciones esenciales a nuestro propio espacio cotidiano de vida, y que las tías viejas son todo un símbolo de la sociedad burguesa, la que también llama a la responsabilidad de los jóvenes "en un lenguaje de otra época", tan inválido y anacrónico como ella y las tías. Para mover su voluntad, la sociedad apela a unas "extrañas fantasías": los lugares comunes y la mitología triste y marchita del civismo:

En el principio yo me mantuve sordo a sus telegramas
A sus epístolas concebidas en un lenguaje de otra época
Llenas de alusiones mitológicas
Y de nombres propios desconocidos para mí
Varios de ellos pertenecientes a sabios de la antigüedad
A filósofos medievales de menor cuantía
A simples vecinos de la localidad que ellas habitaban.

El personaje no quiere renunciar al romanticismo de la vida universitaria; posterga cuanto más puede la partida, pero finalmente tiene que ceder: en el llamado de la sociedad burguesa hay una fuerza que sustituye la ausencia de un poder de convicción, la espontánea adhesión a su verdad perdida, por la tiranía de una compulsión (la de "ganar un pan imperdonable / Duro como la cara del burgués / Y con olor y con sabor a sangre", "Autorretrato", *Poemas y antipoemas*). El paso de un estadio a otro: del estudio al trabajo, equivale a un salir de la ilusión y a un despertar a la realidad "con un sentimiento de los demonios", es decir, estafado. No sólo estafado, sino que además despierta prisionero. Dos imágenes lo simbolizan: la del "túnel" y la de la tela de araña. Esta última está sugerida en el verso citado anteriormente: "lograron retenerme entre sus redes durante años" y en los siguientes:

Yo lo veía todo a través de un prisma
En el fondo del cual las imágenes de mis tías se entrelazaban como hilos vivientes
Formando una especie de malla impenetrable
Que hería mi vista haciéndola cada vez más ineficaz.

Unas tías-arañas: una sociedad-araña. En resumen, al mirar por el ojo de la cerradura el personaje descubre, detrás de los valores proclamados, encubierto por ellos, un sistema de antivalores: la impostura, el trabajo como explotación, como un sin sentido ("compraventa de animales", "faenas de agricultura"), el hombre a merced de unos hilos invisibles e insidiosos que no controla, que lo inmovilizan y vitalmente lo ciegan ("...una especie de malla impenetrable / Que hería mi vista haciéndola cada vez más ineficaz"). Descubre asimismo la naturaleza irreal del mundo de preocupaciones y relaciones de su juventud:

Un joven de escasos recursos no se da cuenta de las cosas.
El vive en una campana de vidrio que se llama Arte
Que se llama Lujuria, que se llama Ciencia
Tratando de establecer contacto con un mundo de relaciones
Que sólo existe para él y para un pequeño grupo de amigos.

PREGUNTAS SIN RESPUESTA

El de Parra es un personaje sobre aviso que no se fía de las apariencias. Puesto que duda y sospecha, puesto que la verdad y el sentido no le parecen evidentes, opta por averiguar las cosas por sí mismo: pega su ojo al (le la cerradura, como en "El Túnel", o, para ver sin ser visto. se esconde "detrás de una columna" ("El galán imperfecto", *Versos de salón*), o, "para salir de dudas", mira "detrás de unas cortinas" ("Soliloquio del Individuo", *Poemas y antipoemas*).

Este modo de mirar marginal, desde posiciones excéntricas, constituye un acto de petición de sentido. Toda la antipoesía es, a la vez, una dialéctica y una estrategia del preguntar y del desenmascaramiento. Por las esquinas, calles y vericuetos ciudadanos a años que los antipoemas, el personaje-cronista anda como alma en pena, inquiriendo inútilmente por el eje de una realidad dispersa y errática, transformándose frente a los demás en un ser incómodo y aguafiestas, en un moralista irritado e irritante, enarbolando preguntas sin respuesta:

He preguntado no sé cuántas veces
Pero nadie contesta mis preguntas.

("Tres poesías", *Versos de salón*)

Si a la pregunta sucediera la satisfacción de una respuesta, tendríamos un diálogo: sujeto y objeto, hombre y mundo reconociéndose en la verdad de su existencia y en su ajuste productivo y alegre. Pero las preguntas del personaje son un dedo cayendo en el vacío una que sé traga el silencio, un reducto de sombras penitentes: la respuesta que no viene deja a la pregunta en una orilla solitaria, separada de su otro término. Mutilado, el personaje se empecina sin embargo:

Es absolutamente necesario
Que el abismo responda de una vez
Porque ya va quedando poco tiempo.

El lenguaje evoca al de los profetas que anuncian el Fin y se contamina de resonancias apocalípticas.

LA SEPARACIÓN

Parra estructura el tema de la separación a través de la relación "cuerpo" - "alma". Cuerpo y alma viven la actualidad de una relación contradictoria: destinados a habitar una misma mansión y a potenciar el ser con su diálogo, la realidad se tía interpuesta entre ellos, separándolos y humillándolos. Cogido en la contradicción, el personaje quisiera restaurar la unidad y que el alma se reencontrara con su cuerpo:

Ya que también existe un cielo en el infierno,
Dejad que yo también haga algunas cosas:
Yo quiero hacer un ruido con los pies
Y quiero que mi alma encuentre su cuerpo.

(*"Solo de piano", Poemas y antipoemas*)

Como la separación se perpetúa y el alma no encuentra su cuerpo, el hombre no realiza su destino de perfección y entonces "sólo una cosa es clara: / que la carne se llena de gusanos" ("Tres poesías, *Versos de salón*), que el alma inmortal" es "espíritu de tierra" y ésta "tierra con lombrices" ("Agnus Dei" *La camisa de fuerza*) .

El realismo medieval de este lenguaje, su crudo eco de los antiguos avisos a pecadores y olvidadizos, denuncia una vecindad espiritual, no un domicilio. Parra no es un poeta católico narrándonos el drama de un alma inmortal desorbitada por el espanto de unos gusanos que se cebarán. en el cuerpo. Aunque ese realismo y esos ecos no sean mera literatura y saquen efectivamente a la superficie algún fondo de inquietud religiosa, el énfasis primero va en otra dirección: la unidad cuerpo-alma (o sea, hombre-mundo) no es más que la metáfora de la perfección humana, su separación la metáfora de la imperfección y de la realidad histórica que la alimenta (nuestra cultura, nuestra sociedad), y los "gusanos" la metáfora del fracaso, el triunfo de la imperfección.

DESNUDEZ

Desde un punto de vista positivo, los principios de la sociedad, el sistema de significaciones en que se expresa, los valores normativos, deberían ser la clave del equilibrio del hombre: su "mundo" y su "rostro". Pero la antipoesía nos informa que éste no es un rostro sino una máscara, una impostura, que el hombre carece de rostro, que vive a la intemperie, sin mundo, con la carne al airé, en soledad y desnudez. Las imágenes que comunican la desnudez están n transidas de un sentimiento de orfandad:

Mi alma flotaba en las calles
Pidiendo socorro, pidiendo un poco de ternura.

(*"Recuerdos de juventud", Poemas antipoemas*)

Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas,
Soy un peregrino que hace saltar las piedras a la altura de su nariz,
Un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas.

("El peregrinos", *Poemas y antipoemas*)

Entre otras cosas, esto es la antipoesía: un lamento de niño abandonado detrás de las rocas, un clamor en las calles por "un poco de ternura", una petición desesperada de mundo: ("un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas"), un acto iracundo de protesta y rebeldía ("un peregrino que hace saltar las piedras a la altura de su nariz). Las imágenes que articulan el tema de la desnudez y le dan forma sensible condensan con gran fuerza emocional el desamparo radical del hombre, la inhumanidad de la ciudad moderna y de la cultura que funda.

INCOMUNICACIÓN

Los tres temas precedentes tienen su conclusión lógica en el de la incomunicación. Las preguntas sin respuesta, la deseada y frustrada reunión del alma y el cuerpo, el grito pidiendo mundo y ternura, configuran un movimiento hacia la integración de sujeto y objeto, la búsqueda de una comunicación:

Gorro un herido a bala me arrastré por los ateneos,
Crucé el umbral de las casas particulares,
Con el filo de la lengua traté de comunicarme con los espectadores.
Ellos leían el periódico
O desaparecían detrás de un taxi.

("Recuerdos de juventud", *Poemas y antipoemas*)

El gesto comunicativo de este "herido a bala" obtiene como respuesta la indiferencia: ellos "desaparecían detrás de un taxi", y el silencio: "leían el periódico". La palabra rebota en un muro impenetrable. Lo que por rutina o adormecimiento aceptamos como una comunicación, y de cuya miserable sustancia nos alimentamos diariamente, no lo es, "ya que no hablamos para ser escuchados / sino para que los demás hablen / y el eco es anterior a las voces que lo producen, ("Solo de piano", *Poemas y antipoemas*).

Somos nuestros propios fantasmas: materia de ecos y no de voces. Toda comunicación viene a ser un simulacro en la medida en que nos propone remedos de palabras, significaciones bastardas, pensamientos fariseos. Entre el "yo" y el "otro" se extiende un desierto que las palabras fingen poblar: las significaciones del lenguaje estructuran un paisaje incapaz de ninguna primavera. Si se radicaliza la visión y se plantea el tema en términos absolutos, como Parra lo hace, la disyuntiva es clara: o el hombre se entrega a los ecos, y por ese camino se convierte de hecho en un "sobreviviente" ("Fuentes de soda", *Versos de salón*), o se pronuncia por una comunicación auténtica. Pero como esta segunda elección no tiene viabilidad en las condiciones históricas actuales, la sequedad de una impotencia expresiva es su consecuencia natural:

Se me pegó la lengua al paladar,
Tengo una sed ardiente de expresión
Pero no puedo construir una frase.

Ya se cumplió la maldición de mi suegra:
Se me pegó la lengua al paladar.

¿Qué estará sucediendo en el infierno
Que se me ponen rojas las orejas?
Tengo un dolor que no me deja hablar
Puedo decir palabras aisladas,
Árbol, árabe, sombra, tinta china,
Pero no puedo construir una frase.

("Se me pegó la lengua al paladar". *Versos de salón*)

EL CAOS

Podemos relacionar palabras por asociaciones azarosas de sonido: "árbol", "árabe", o de color: "sombra", "tinta china". pero no podemos construir con ellas una estructura de sentido: una "frase". El simbolismo de la "frase" y la "palabra", del todo y la parte, como una *analogon* lingüístico de la realidad, es claro. La imposibilidad de articular una "frase", revela ausencia de una estructura de sentido en el mundo. Si nuestro mundo no es "frase", la sintaxis de un orden ¿qué es? Cosas y valores inorgánicos que entran en relaciones mecánicas, de yuxtaposición, provisionarias, que se gastan y nos gastan en el manoseo diario. En suma, un desorden funda mental: un puro caos, "palabras aisladas".

El tema del caos lo hallamos en numerosos antipoemas, en la imagen de la vida cotidiana como una selva:

Lo cierto es que yo iba de un lado a otro,
A veces chocaba con los arboles,
Chocaba con los mendigos,
Me abría paso a través de un bosque de sillas y mesas.

(" Recuerdos de juventud" *Poemas y antipoemas*)

O en la forma de alucinaciones producidas por el agotamiento en un trabajo social estéril (la enseñanza en el Liceo, que Parra practicó antes del viaje a Estados Unidos):

Por el exceso de trabajo, a veces
Veo formas extrañas en el aire,
Oigo carreras locas,
Risas, conversaciones criminales.

("Autorretrato", *Poemas y antipoemas*)

O en la incoherencia de la expresión verbal:

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.

("Rompecabezas", *Poemas y antipoemas*)

ACCIONES HUMANAS COMO ACCIONES IDIOTIZADAS

Dos poemas extensos, "Soliloquio del Individuo" (*Poemas antipoemas*) y "Juegos infantiles" (*Obra gruesa*), elaboran este tema, que, como los demás, también se da en algún otro lugar. Por ejemplo, en "Rompecabezas", el último de los poemas citados en el tema anterior: la repetición de un verso ("traslado tumbas de lugar", o "no doy a nadie el derecho") y la falta de ilación en el pensamiento, crean la impresión final de un hablar idiotizado.

A lo largo de todo el "Soliloquio", poema en que el personaje reanda la historia de la humanidad en una especie de sinopsis onírica, hay un verso que se repite cada cierto tiempo: "Yo soy el Individuo". Si bien cumple además la función de marcar la presencia del hombre en cada fase de su historia, ese verso monótono nos suena como un tic que el personaje no pudiera evitar, con lo cual todo el proceso, desde la edad de la piedra a la era del automóvil, parece avanzar al ritmo de una nota involuntaria y absurda.

Muchos otros elementos contribuyen al mismo efecto. El Individuo graba figuras, se procura alimentos y en general hace las cosas por sacarse el aburrimiento de encima: "Pero no. Me aburrí de las cosas que hacía, / el fuego me molestaba, / quería ver más, / yo soy el Individuo". No sabe bien de dónde viene ni hacia dónde va: "Me preguntaron que de dónde venía. / Contesté que sí, que no tenía planes determinados, contesté que no, que de ahí en adelante. / Bien".

Así, como un sonámbulo, el Individuo va de cosa en cosa, de tiempo en tiempo con su tic a cuestas, construyendo sin plan ni entusiasmo herramientas, ciudades, útiles de escritorio, aviones. El sin sentido de la empresa y la idiotez de las acciones se imponen al final del poema, cuando el Individuo mira "detrás de unas cortinas" y ve lo que ha hecho, su pasado, el secreto de su larga historia, y desgánadamente lo comunica:

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.

En "Juegos infantiles" Parra nos muestra un niño alado, un cupido sin flechas ni corazones que herir con la dulzura del amor. El niño se "aburre como ostra" y para distraerse vuela hasta la torre de la catedral y "se pone a jugar con los punteros del reloj". Los hace girar "a toda velocidad" hacia adelante o hacia atrás o "los detiene en seco": entonces los transeúntes, obedientes, "electrizados corren / frenan

bruscamente / retroceden a toda máquina / como en el cine mudo las imágenes se quedan en suspenso / trotan en dirección norte-sur / o caminan solemnemente a cámara lenta / en sentido contrario a los punteros del reloj. / Una pareja se casa / tiene hijos y se divorcia en fracciones de segundo / los hijos se casan / mueren".

El niño ("Cronos", el "Destino", "Dios o como quiera llamársele") imita en su "juego" a un director de cine que tristemente se entretiene en su laboratorio acelerando o retardando la velocidad de la película (el poema que leemos, la vida que representa), pasando de los movimientos chaplinescos del cine antiguo a los de la cámara lenta o a la detención de las imágenes. El resultado es el mismo del "Soliloquio": las acciones humanas irreales como las de marionetas controladas por una voluntad desaprensiva y caprichosa que al despojarlas de libertad expresiva las idiotiza en la automatización.

Pero el niño no se cura de su aburrimiento, y desde la torre de la catedral "emprende el vuelo en dirección al Cementerio General", a "jugar" ahora con la muerte y los muertos, un fuego grotesco y medieval. Los transeúntes primero y los muertos después (la calle y el cementerio) reflejan en sus acciones enajenadas, regidas por el dios del aburrimiento, el anverso y el reverso de la existencia: lo absurdo y lo macabro.

"Yo me dedico a bostezar a full", afirma el personaje en "Versos sueltos" (*Versos de salón*), o de un modo más impersonal: "Se bosteza. Se vuelve a bostezar" ("Cronos", *Canciones rusas*). El caso de Parra no es el del poeta romántico que, herido por las formas chatas, ordinarias y feas de lo cotidiano, se evade y se refugia en la intimidad de su mundo subjetivo: el tedio que como una ceniza letal lo asfixia, no es sino la expresión de una sensibilidad abstracta e ingrátida, puramente estética, desprovista de contenidos reales e históricos. En la antipoesía en cambio el aburrimiento es un contenido de la realidad: es el tiempo ("Cronos") quien bosteza su propia falta de sentido e interés, su inanidad.

VI. ESTRUCTURAS TEMÁTICAS: CONTINUACIÓN

A la visión que Parra sustenta de las cosas no la rige el sentimiento de unidad sino un sentimiento de disociación: la mujer como cualquier, otra realidad dada a ese sentimiento, se desdobra en contenidos contradictorios. Las relaciones del personaje antiheroico con la mujer jamás son ingenuas o consumadas en una sola dirección. A la vez que la busca, que se aproxima y le habla, parece que la aleja de sí, que estableciera una distancia: le otorga y le niega importancia al mismo tiempo. Indudablemente influye en este esquema la concepción tradicional de Parra en lo que a la mujer se refiere, una concepción que deriva, según propusimos en la Introducción, de la identificación con su padre, con la estructura familiar que representa, y que hace de la mujer la casa, lo doméstico, una función del hombre.

En las relaciones eróticas con la mujer aflora un fuerte elemento de desconfianza. El gesto con que el personaje la aborda lleva también escondido un puente de retirada. Aunque tiende hacia su centro espiritual, termina quedándose afuera, en el escarceo sexual, en resumen, en los suburbios del amor. En la evolución de la antipoesía llegará a convertirse, con los "Artefactos", incluso en un personaje "pornográfico" (1).

Aun cuando la visión disociadora de Parra y su concepción tradicional de la mujer (2) ayuden a explicar en parte la desconfianza, hay una experiencia biográfica, el

primer conocimiento físico de la mujer a los trece años de edad, mucha más iluminadora al respecto.

Ocurrió en Chillán, en el barrio popular donde vivía. Había allí una posada pintoresca para los campesinos que venían a la ciudad. Parra, alumno del liceo, les enseñaba aritmética, zoología y botánica a los hijos de don Pedro Astudillo el dueño de la posada, a Isabel, a Juan y a Tina. A veces hasta se quedaba a dormir en una pieza vecina a la que ocupaban don Pedro y su mujer. El amor fue con Tina. Un amor "platónico" durante un tiempo, dice Parra. Pero una noche, alrededor de las doce a una, "de repente me doy cuenta de que alguien se mete en mi cama, y era una niña desnuda, la Tina. Lo que más me llamó la atención fue que venía ella sofocada, completamente extraviada en sí misma, y el cuerpo ardiente, en llamas. Yo jamás había tenido una mujer, así, al lado. Entonces había que actuar y, claro, empezamos esta cosa. Algo divino, esos primeros contactos, inexpresables, no se pueden decir. Por cierto que no se pudo realizar plenamente el acto por la falta de conocimiento y de presencia de ánimo. Fue una cosa muy rápida y sin contenido, pero de todas maneras muy linda, extraordinaria. Pero ahora viene lo grave. Cuando estábamos en esto entró un perro del corredor (se había quedado una puerta abierta), y despertó el padre, que dormía con un revólver al lado. En una especie de intuición, así, relámpago, yo la hice bajar a ella de la cama, y salió. Le dije que dijera cualquier cosa acaso la veían. Y apenas ella salió al corredor, apareció el padre en el vano de la puerta, furioso con estos perros, porque ahora ya se había armado una pelea de perros debajo de la cama donde nosotros estábamos, y este hombre se enfureció y empezó a disparar debajo del catre, y mató un perro. Yo estaba arriba de la cama y él disparaba debajo" (3).

Es Parra quien saca de esta experiencia, contada con naturalidad y verdadero pudor, la conclusión que nos interesa: "Me imagino que quedé marcado con eso. Quedé marcado, porque siempre para mí las relaciones eróticas han sido muy críticas y muy delicadas. Tengo la sensación de que hay un gran peligro" (4). Estaría entonces operando como fundamento de la desconfianza un mecanismo de defensa ante el presentimiento de "un gran peligro". La desconfianza también sería la cautela preventiva de un "instinto de conservación" (5).

Los distintos temas de la antipoesía no son elaboraciones de pensamientos fragmentarios sino que van estructurando una visión sistemática y recurrente; en cada uno de ellos subyace la pista que podría conducirnos a los demás. En su conjunto son los variados relieves de un mismo pensamiento básico, la topografía de un paisaje unitario. Y de todos, tal vez sea el tema del amor en donde la crítica del mundo burgués alcanza una mayor profundidad y amplitud. Los poemas que mejor lo plasman, en un clima de sobrio patetismo, pero a gran tensión, son "La víbora" y "La trampa" (*Poemas y antipoemas*).

En "Conversación galante" y "El galán imperfecto", ambos de *Versos de salón*, predomina un humor socarrón, en el primero, y una ironía reposada, en el segundo. Pero en Parra rara vez el humor y la ironía se resuelven en regocijo solamente; son antes que nada una toma de posición crítica. La actitud de "galán" que, "mientras la novia triste/ desmaleza la tumba de su padre", se "dedica a leer una revista", destaca el amor de esos "recién casados", el matrimonio en consecuencia, como una relación "imperfecta" (imperfección que sugiere ya el título del poema). Porque si el "galán" juega el papel del impostor aislado de la mujer por el silencio de la lectura, que lo absorbe, la tristeza de la "novia" tampoco parece ser

muy auténtica: "ella viste de blanco riguroso", pero él "blanco" no es el color del luto ni del dolor. La impostura los une y los separa.

Por debajo del chiste, y gracias precisamente a él, asoma en "Conversación galante" una naturaleza casual y anodina del amor:

Hace una hora que estamos aquí
Pero siempre contestas con lo mismo:
Quieres volverme loca con tus chistes
Pero tus chistes me los sé de memoria:
¿No te gusta la boca ni los ojos?
-Claro que sí que me gustan los ojos.
-¿Pero por qué no los besas, entonces?
-Claro que sí que los voy a besar.
-¿No te gustan los senos ni los muslos?
-¡Cómo no van a gustarme los senos!
-Pero entonces, ¿por qué no reaccionas?
Tócalos, aprovecha la ocasión.
- No me gusta tocarlos a la fuerza.
- ¿Y para qué me hiciste desnudarme?
-Yo no te dije que te desnudaras.
Fuiste tú misma quien se desnudó:
Vístase, antes que llegue su marido.
En vez de discutir
Vístase, antes que llegue su marido.

Este diálogo hace del amor un asunto trivial, con rápidos enervamientos motivados por el resplandor sensual de la carne presentida ("¡cómo no van a gustarme los senos!") , un resplandor que se apaga en el acto. La frivolidad del diálogo está a la altura de la frivolidad del amor: un hecho fortuito, sin prestigio, un intercambio de "ecos y no de voces". Ningún compromiso lo salva de su vanalidad; el personaje responde casi repitiendo la pregunta, con una semisonrisa desganada, irónica, y sus respuestas ponen a la mujer en un escenario algo distante, como un espectáculo. Para hacerlo todavía más ridículo, la mujer engaña al marido.

El poema "Se me ocurren ideas luminosas", de *Versos de salón*, reitera la degradación del amor. El personaje y una mujer se encuentran de noche en el parque. "¡Ésa sí que fue una noche de Walpurgis!", una manera burlona de decir que no fue nada. Comenzaron tratándose de "usted". Ella le cuenta "que su cuñado la persigue: / noches atrás se le metió a la pieza. / Yo le recito un soneto de Shakespeare. / La verdad es que apenas la soporto. / Me da rabia tener que simular. / Se me ocurren ideas luminosas. / Yo también digo cosas por decir. / Cada cual teoriza por su lado: / ¿Nos metemos un rato en un hotel? / -Dice que hay que esperar una semana. / Voy a dejarla en taxi a la pensión. / Me promete llamarme por teléfono".

Ni la orgía de una noche de Walpurgis ni la emoción espiritualizada de un soneto de Shakespeare. Sólo un gesto mediocre indicando el desenlace posible de este amor deslucido y callejero "¿nos metemos un rato en un hotel?", y la frustración hasta en eso: "hay que esperar una semanas". Aquí como en otros poemas, Parra trabaja con deshechos románticos. Empezando por el personaje, un Don Juan abaratado, de parques y hoteluchos. Y las mujeres: la que desmoleza la tumba de su padre, la que se ofusca por la indiferencia irónica del amante y la que se comporta con un pudor

provinciano y clase media (el pudor del "usted"), todas simulan y se actúan, todas se fingen en algún papel romántico: en el de la hija triste por el padre muerto, en el de la mujer infiel con aires de cortesana ofendida, en el de la joven modesta que vive en una pensión. Lo que Jorge Elliott decía pensando en el poema "La trampa", y válido también para "La víbora", bien puede aplicarse en general a las figuras femeninas de los poemas "galantes": que Parra proyecta, disminuido, el gran tema del amor romántico "a un plano local de jóvenes estudiantes que se mueven en un ambiente de fuentes de soda, plazas públicas e iglesias solitarias" (6).

A diferencia de Neruda, para quien el amor es un banquete, una altura cruzada por rayos emocionados que arden en la piel de la mujer con el entusiasmo de la generación y de la metamorfosis, Parra, en cambio, percibe en él una esencia empobrecida y saqueada. En "La víbora" expone su miseria a la luz del amor romántico-caballeresco, cuyos elementos funcionan como un reactivo. El procedimiento consiste en tomar palabras comunes al vocabulario del amor sublime: "adorar", "ojos fascinantes", "encanto", "ángel mío", "amor mío", y entretejerlas en una trama de lenguaje y situaciones vulgares. Todo el poema está construido sobre la ironización de este vocabulario.

"Durante largos, años estuve condenado a adorar a una mujer despreciable". Es el primer verso del poema y él plantea ya el problema de fondo: la contradicción entre el amor sublime y el amor burgués, a través de la contradicción entre las palabras "condenado" y "adorar". La palabra "adorar" evoca la concepción romántico-caballeresca del amor como un rito de libre rendimiento ante el ser de privilegio de la mujer, destacada en el centro del universo amoroso. Pero la otra palabra, "condenado", niega la adoración como libertad y riqueza y postula una adoración como padecimiento y privación de libertad. Y ello porque la divinidad angélica del cielo romántico se ha transformado en una divinidad prostituida, "despreciable", en una "víbora" impúdica que exhibe su cuerpo cómo una magia inferior para encadenar y extorsionar: "...solía presentarse a mi oficina completamente desnuda / Ejecutando las contorsiones más difíciles de imaginar / Con el propósito de incorporar mi pobre alma a su órbita / Y, sobre todo, para extorsionarme hasta el último centavo".(7)

El *culto* a la mujer de la idea romántico-caballeresca pasa a ser una inmolación, un "sacrificio": por ella el personaje tiene que "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, / Falsificaciones de documentos comprometedores, / So pena de caer en descrédito ante sus ojos fascinantes".

Intencionadamente, el poema presenta repetidas alusiones a la mujer como víbora. La expresión "ojos fascinantes", por ejemplo, recuerda el poder de fascinación que se atribuye a los ojos de la serpiente. Otro verso la describe en un momento de ira lanzando llamas por los ojos, alusión a la serpiente o dragón fabulosos.

De estos ojos no se desprenden valores ni gracias sino desgracias, y antivalores: "humillaciones y burlas", explotación económica, la perversión del amante (y del amor) que debe cometer "delitos", "algunas faltas", "falsificaciones", "pequeños robos", "a la luz de la luna". La luna, símbolo romántico, es el testigo silencioso de un mito rebajado a fechorías.

Los "encantos" en el verso "largos años viví prisionero del encanto de aquella mujer", en verdad son espantos. La víbora vive con su "prisionero" en "un barrio de lujo", pero cerca del cementerio. Pagan a medias "una pieza redonda": la redondez de la cárcel o la de la madriguera de la víbora. Algunas noches "hubimos de interrumpir nuestra luna de miel/ Para hacer frente a las ratas que se colaban por la ventana".

La mansión del amor ha devenido la casa de las ratas. En su interior no se celebra la reunión y el orden de los sentimientos; sino el desorden y la náusea: "zumbidos de oídos, entrecortadas náuseas, desvanecimientos prematuros". Cegada su fuente de cálidas integraciones, del amor no brota más que la infamia de las alienaciones: "me prohibía estrictamente que me relacionase con mi familia./ Mis amigos eran separados de mí mediante libelos infamantes / Que la víbora hacía publicar en un diario de su propiedad".

Frente a la generosidad del amor romántico-caballeresco, el de la víbora contrasta por su "espíritu práctico": llevaba "un minucioso libro de cuentas / En el que anotaba hasta el más mínimo centavo que yo le pedía en préstamo". Aún más: "me emplazaba a comparecer ante el juez / Y pagarle dentro de un plazo prudente parte de la deuda / Pues ella necesitaba ese dinero para continuar sus estudios". El amante tiene que salir a la calle y "vivir de la caridad pública"; duerme "en los bancos de las plazas" y allí, "moribundo" es encontrado muchas veces por la policía. Un día llega ella, feliz: "Ya he terminado mis estudios, me he recibido de abogado,/ Dispongo de un buen capital;/ Dedicuémonos a un negocio productivo, los dos, amor mío, agregó,/ Y lejos del mundo construyamos nuestro nido".

En estos versos el amor desciende hasta un nivel grotesco en su realidad deshumanizada. La ausencia de un valor intrínseco, cualitativa (humano y poético), es sustituida por un valor de utilidad, por un valor de cambio, como las mercaderías en nuestra sociedad: el amor es "un buen capital" que puede invertirse en "un negocio productivo". Las expresiones "amor mío" y "nuestro nido", puestas en semejante contexto burdo, señalan el estado en que el vocabulario del amor sublime se halla: en el de una retórica, como cursilería y lenguaje inerte, incluso de mal gusto.

Tal clase de amor no es vida sino muerte, nos dice Parra. Recuérdese que habitaban una pieza "cerca del cementerio". Ahora la víbora invita al amante a construir el nuevo "nido" y le describe su forma y el sitio: "me he comprado una parcela, no lejos del matadero, exclamó, / Allí pienso construir una especie de pirámide / En la que podamos pasar los últimos días de nuestra vida". Lo invita pues a un sitio de muerte: "no lejos del matadero" y a construir un "nido" que es una "pirámide": un monumento necrológico en el que podrán pasar "los últimos días" de su vida. De modo que la alcoba romántica ha venido a parar en una tumba.

El análisis de "La víbora" habrá hecho evidentes las analogías con "El Túnel". Las mujeres de ambos poemas extorsionan moral y económicamente al personaje, una con la desnudez de su cuerpo y las otras con sus enfermedades simuladas; tanto las tías viejas como la estudiante asumen una identidad de animales: la de la víbora o la de las arañas; y en los dos casos el comportamiento de las mujeres es causa de la alienación del personaje.

"El Túnel", "La víbora" y "La trampa", que no vamos a estudiar porque en lo sustancial no modifica la visión que propone "La víbora" en cuanto al amor y luego

porque disponemos de un excelente análisis de él, hecho con gran finura: el de Jorge Elliott en su *Antología Crítica de la Nueva Poesía Chilena*, son un modelo simbólico de la realidad social en que vivimos. ¿Qué quiere decir esto? Que el modelo estructura un determinado conocimiento histórico y que el ámbito de validez de este conocimiento, allí donde se cumple su verdad, es el ámbito de la sociedad y de la cultura de nuestro tiempo.

Aunque no los únicos, los poemas mencionados y el "Soliloquio del Individuo" son también los más kafkianos del libro *Poemas y antipoemas*. Desde luego, los personajes de Kafka y el antihéroe de Parra son peregrinos que buscan un centro, el de la unidad del ser y del mundo, que incesantemente se lo escamotean, viviendo el vía crucis de las separaciones. La presencia de Kafka podemos reconocerla además en la opacidad del lenguaje, en la precisión del detalle realista en los objetos y en el marco de carácter onírico que los envuelve. En la unidad de la imagen conviven lo doméstico y lo extraño: una pieza redonda donde los personajes pasan su luna de miel interrumpida por las ratas, una tumba propuesta como nido de amor ("La víbora"), unas tías-arañas que desde la sombra de su tela vigilan y obligan al sobrino a trabajar para ellas en compraventa de animales y en faenas de agricultura ("El Túnel"), un hombre que es sujeto de acciones idiotizadas y que se mueve como un sonámbulo mientras fabrica utensilios, relojes, máquinas, vehículos ("Soliloquio del Individuo"). Lo próximo y lo distante, lo cotidiano dentro de lo fantástico.

EL PARAÍSO, EL CAÍDO

Ese personaje que se agita y se arrastra "como un herido bala" por los antipoemas, es un *caído*. Dos críticos, Guillermo Rodríguez e Ignacio Valente, han hecho observaciones importantes sobre el tema. Para el primero, el personaje poético de Parra es un caído en la connotación pascaliana del término. Es una criatura que ha perdido la inocencia o, para ser modernos, un ser que ha perdido su autenticidad, que se ha banalizado en un mundo que no le responde, un mundo del que no es señor sino siervo. Está preso en realidades que le son ajenas, en obligaciones que detesta, en instituciones que agreden su naturaleza. Es, en fin, el hombre contemporáneo, el "Individuo" que monologa su historia, una evolución absurda que no ha resuelto sus problemas esenciales. Ha resuelto, sí, a veces, los problemas del hombre en tanto que clase, en tanto que grupo social, en tanto que nación. Pero no ha logrado resolver aún sus problemas en tanto que individuo (8).

El punto de vista de Valente (un sacerdote), menos social, es más bien religioso y lírico. Dice: "El horizonte bíblico del hombre caído ha sido poetizado -antipoetizado- por Parra con una hondura religiosa, con una profundidad casi mística, con un sentido angélico y demoníaco, con la profundidad ardiente de un San Agustín o de un San Juan de la Cruz. De un santo al revés, se me dirá; pero todos sabemos que en la antipoesía, el estar las cosas al revés o al derecho no tiene excesiva importancia; el asunto es que estén. Su dirección puede dar vuelcos diametrales en cualquier momento" (9). Un poco más adelante tendremos que contradecir, en parte, los juicios de Valente, un crítico sin duda brillante; pero digamos desde ya que no es el "horizonte bíblico" lo que Parra poetiza, sino un horizonte histórico, y que los paralelos místicos son incapaces de dar cuenta de los problemas tan terrenales e inmediatos de la antipoesía.

La frase que varios antipoemas reiteran: hallarse "al borde del abismo", describe exactamente la posición del personaje. Para mantenerse "al borde" y no caer, en "La

trampa" toma precauciones y ejecuta una serie de actos de resistencia: pensar en cualquier cosa, mirar con rabia a la luna, recluírse en soledad, preocuparse de "pequeños problemas de emergencia" (emergencias que son las armas con que el hombre común de hoy día se defiende y se aturde para no ver lo que hay debajo de sus pies), subterfugios todos que finalmente revelan su ineficacia, porque "comenzaba a deslizarme automáticamente por una especie de plano inclinado,/ Como un globo que se desinfla mi alma perdía altura; / El instinto de conservación dejaba de funcionar/ Y privado de mis prejuicios más esenciales/ Caía fatalmente en la trampa del teléfono/ Que como un abismo atrae a los objetos que lo rodean".

Desde y por medio, del "abismo" de la boca del teléfono intenta, sin quererlo, comunicarse con la amada que, a pesar de sus precauciones y resistencias, lo ha atraído hacia ella: "como un esqueleto de pie delante de esa mesa del infierno/ Cubierta de una cretona amarilla,/ Esperaba una respuesta desde el otro extremo del mundo,/ La otra mitad de mi ser prisionera de un hoyo". Según el análisis de Jorge Elliott, el teléfono "irradia una maraña de delgados alambres entrecruzados que son como los hilos de una telaraña. En medio de esta red, quieto, con su boca abierta, como una araña, está el teléfono con el cual se identifica su amada mientras habla" (10). El teléfono es un abismo, es la amada-araña (un ser siniestro al igual que la víbora y las tías viejas) y es también otra imagen del hombre moderno: una "mitad" de hombre "prisionero de un hoyo", caído en la vida como en una "trampa", tema que Parra desarrolla, como vimos, en "El Túnel", con las mismas alusiones a la red y a la araña.

A partir del instante en que fallan los frágiles apoyos provisorios, las "emergencias" a que el personaje se aferra con la ansiedad de un naufrago, empieza a "deslizarse" y a vivir la angustia extrema de lo que un existencialista llamaría una experiencia límite. En "Recuerdos de juventud" (*Poemas y antipoemas*) y "Rompecabezas" (*Versos de salón*), la caída se inicia con la vivencia del caos que saca de su quicio a los sentidos y al lenguaje. Abandonado a su propio peso visceral, el personaje se hunde en el pantano de lo informe y anterior a toda configuración humana: "pero todo era inútil,/ Cada vez me hundía más en una especie de jalea" ("Recuerdos de juventud"); "yo tartamudeo,/ Con el pie toco una especie de feto" ("Rompecabezas").

Los poemas de la caída nos dicen que la estructura de relaciones y contenidos que sostiene al individuo en nuestra sociedad es la forma de una ilusión de humanidad: en cualquier momento se quiebra y, por la grieta abierta, resbalamos hacia lo que realmente hay: un fondo inhumano y viscoso. Semejante estructura no es entonces la forma de una superación o de un alzamiento sobre lo no humano; simplemente lo disimula y encubre. Más todavía: entre esa estructura y ese fondo de "jalea" y "feto" se establece una relación de complicidad, de mutua colaboración.

Parra tensa su visión en el forcejeo de los polos. Desde el polo del caído, el personaje lanza una "última mirada" hacia el polo superior de las ausencias: "¡qué podemos hacer, árbol sin hojas,/ Fuera de dar la última mirada/ En dirección del paraíso perdido!" ("Fuentes de soda", *Versos de salón*). La metáfora del paraíso representa la pérdida perfección humana. Pero Parra no se conforma con la pérdida: el humor, la ironía o la violencia con que enfrenta a la realidad, son las armas de un combatiente. Mario Benedetti hacía ver que si Parra se ríe "es porque su confianza está puesta en otra parte, es porque ha colocado todo el capital de sus esperanzas en una empresa que justifica esa risa" (11). En otras palabras, porque cuenta con el futuro.

Sin embargo, mientras el hombre no cree un orden social y humano que sea la morada alegre de los valores ahora ausentes, el paraíso no podrá ser más que una forma del espíritu soñando su contenido de perfección, pero que, entretanto, tiene que admitir, como única realidad disponible, un contenido inferior y pesadillesco. Lo cual significa que el presente no es sino el espectáculo de la continua absorción de lo alto por lo bajo, del hombre por el abismo, del "paraíso" por la "jalea" y el "feto". En tanto el hombre sea habitante de un mundo caído, el paraíso (el hombre en cuanto sueño de perfección), necesariamente será un espacio invadido, por lo imperfecto (tal como el "alma" y el "cuerpo" por los "gusanos"). En suma, por el "infierno" como metáfora de la imperfección.

Hay dos poemas que giran alrededor de estas ideas. El primero es "Viaje por el infierno" (*Versos de salón*). Ya se ha habra adivinado el escenario del viaje: el mundo de todos los días. Un escenario nada remoto y un viaje muy a ras de lo cotidiano. Parra lo narra en el estilo de la poesía popular chilena *a lo humano*, imponiéndole a lo grave la forma suelta de la chanza, lo grotesco y lo disparatado.

El personaje emprende el viaje "en una silla de montar", cabalgando a la manera de un *huaso*, pero sin cabalgadura, tampoco necesaria al paisaje onírico del poema. Recorre siete "círculos" (¿los siete días de la semana?). Cada círculo aísla e ilumina un determinado aspecto de vida, de antvida. En el segunda andaban "unos hombres en bicicleta / Sin saber dónde detenerse / Pues las llamas se lo impedían", suerte similar a la del Individuo en el "Soliloquio", también condenado a un movimiento involuntario y perpetuo que no sabe dónde detenerse y que ignora sus metas. La imagen de unos hombres en bicicletas le confiere a la visión un carácter tragicómico.

En el tercer círculo se sugiere nítidamente un correlato mitológico: el de Prometeo. Pero un Prometeo sin la grandeza del martirio, sumido en la ambigüedad, devastado por una melancolía corrompida, encadenado no por los dioses sino por "los vicios del mundo moderno". Los "cuervos" a quienes da de comer son la versión desprestigiada del águila mitológica que devoraba las entrañas del robador del fuego: "en el tercer círculo vi / Una sola figura humana / Que parecía hermafrodita. / Esa figura sarmentosa / Daba de comer a unos cuervos". Parra recurre aquí a la degradación de un mito para contar la historia de hombres degradados.

Trotando y galopando "al viajero le llega la noche". "Hacia un frío salvaje", y para no morir se arrima "contra una tumbas", circunstancia de una evidente intención irónica. Parra calla un adjetivo porque espera que la memoria del lector lo reponga: es el adjetivo "fría" que convencionalmente acompaña al sustantivo "tumba". Huyendo de un frío el personaje se allega a otro frío. La búsqueda de calor, de albergue, de humanidad (como la petición de ternura del niño que llama a su madre desde detrás de las rocas, o la del árbol que pide a gritos se lo cubra de hojas, en "El peregrino"), y la imposibilidad de hallarlos o su mezquina permanencia, es un pensamiento que está también, en el poema "Las tablas" (*Poemas y antipoemas*): tiritando de frío, el personaje, para calentarse, decide echar mano a una solución extrema: "quemar el busto del dios" (¿agotar las últimas reservas de sentido y de humanidad que aún quedan en el mundo?). Pero todo resulta inútil: "saqué entonces una caja de fósforos de uno de mis bolsillos / Tenía un frío espantoso, necesitaba calentarme / Pero este fuego duró algunos segundos".

Al día siguiente se reanuda el viaje. Ante los ojos del viajero se alza una nueva imagen de la desolación: "y vi por primera vez / Los esqueletos de los árboles /

Incendiados por los turistas". En el penúltimo círculo se ve a sí mismo "sentado a una mesa negra/ Comiendo carne de pájaro", como un comensal invitado a un festín solitario, magro y macabro. Sicológicamente, el poema nos da la impresión de que los sucesivos círculos se van abriendo hacia abajo, de que al desarrollarse el viaje descendemos, quizás por la progresiva intensificación de lo sombrío que en el círculo final, el séptimo, alcanza su punto más alto. Allí el personaje no ve "absolutamente nada"; sólo oye "ruidos extraños" semejantes al "rechinar de dientes" de los condenados en el infierno según la Biblia. Son los gritos y lamentos del hombre caído: "en él círculo número siete/ No vi absolutamente nada/ Sólo oí ruidos extraños/ Escuché unas risas espantosas/ Y unos suspiros profundos / Que me perforaban el alma".

La comprensión del poema "La doncella y la muerte" (*Versos de salón*), del mito del paraíso en que se basa, hay que plantearla desde el ángulo de la dialéctica que delineamos al considerar "paraíso" e "infierno" metáforas poéticas cuyas relaciones constituían la estructura del presente, concebido como la invasión continua de lo perfecto (una forma vacía que sueña su contenido) por lo imperfecto (el contenido de la realidad). Con ninguno de los dos poemas, ni con "Viaje-por el infierno" ni con "La doncella y la muerte", nos movemos de lo cotidiano, de lo que tenemos a la vista, por más que el carácter insólito de las imágenes nos desorienten en una primera lectura. Obsérvese ya que el espacio poético de "La doncella y la muerte" está decorado con objetos de nuestro medio ciudadano: "teléfono", una "revista", un "espejo", un "sofá", un "florero".

Estos modernos Adán y Eva, la "muerte" y la "doncella", se pasean por un paisaje mítico también degradado como el mito de Prometeo: "andan por unos cerros /Llenos de lagartijas de colores. En la medida en que no se habla de la serpiente bíblica y es la propia doncella la tentadora, tácitamente asume la función de la serpiente, y así entre la doncella y la estudiante de "La víbora" descubrimos un lazo de parentesco. Ambas exhiben su cuerpo desnudo para seducir y lograr sus propósitos. Adán, a su vez, como el personaje de "La trampa", resiste. La doncella "lo llama por teléfono", "se tiende en un sofá", "le ofrece una manzanas (la manzana bíblica), "toma una, flor que hay en un florero /Y se, la arroja a boca de jarros" pero el hombre "no ve nada", "la mira de reajo" (la típica desconfianza del antihéroe ante la mujer), "la rechaza", "no responde", "hace como que lee una revista", hasta que "la doncella terrible / Quema todas sus naves, de una vez: / Se desnuda delante del espejo, / Pero la muerte sigue imperturbable: / Ella sigue moviendo las caderas / Hasta que el caballero la posee".

El caballero que es una "calavera" y la "doncella" un tanto prostituta, que perversamente "se enamora" de la muerte, no son más que la visión, con fondo bíblico y mítico, del estado actual de la pareja humana: amor reducido a un verbo: "poseer" (apática posesión de sexo), la vida encerrada en un sustantivo: "muerte". Amor como sexo, vida como posesión de muerte. También la víbora invitaba a su amante a construir una tumba como nido de amor.

Con una sólida formación teórica y, un discernimiento estético infrecuente en su medio (el de la crítica clerical chilena), Ignacio Valente ha intuido certeramente los valores humanos y literarios de la antipoesía, y, desde hace un tiempo, sus crónicas periodísticas han contribuido a divulgarla, contrapesando así la recepción escandalizada y torpe que otro sacerdote, el Padre Salvatierra, había hecho del libro *Poemas y antipoemas* (12). Sin embargo, no podemos compartir su punto de vista de querer interpretar el pensamiento más cordial de la antipoesía a la luz de

algunos conceptos de la teología católica, alentado tal vez por el hecho de que Parra usa, y cada vez más desde *Versos de salón* en adelante, un vocabulario de connotaciones religiosas.

Cuando la Editorial Universitaria de Santiago publicó *Obra gruesa* (13), una suma parcial de la producción de Parra, Valente escribió un extenso comentario en el diario El Mercurio. Citaremos la parte controversial de su crítica: "el telón de fondo de los antipoemas se aviene sin dificultad con el cuadro de una humanidad caída", sin esperanza y sin Dios en el mundo", al decir de San Pablo, sujeta como está a un dilema absoluto: Dios Salvador, o la Nada. Obviamente, el antipoema no se pronuncia por la primera opción. Tampoco por la otra. Parece, sí, comulgar con el dilema en todo su dramatismo. "O Dios está en todas partes/ o no está en absolutamente ninguna" es el contenido de su artefacto "Ultimátum". El poeta no puede responder hoy al ultimátum; por ahora, trabaja con un método de hipótesis múltiples, dice. El hecho es que la conjetura misma es una forma del sentir cristiano" (14).

Sin duda, la relación de Parra con lo religioso no es la de un indiferente. Pero tampoco es la de un creyente que sufre su creencia: Su compromiso fundamental no se da con Dios ni con el esquema de una historia universal que comienza con la caída en el pecado original, sino con el hombre y con una sociedad cuya decadencia tiene fundamentos históricos fácilmente inventariables. Lo hemos afirmado más de una vez: la visión de Parra se debate entre una perfección humana ausente y una imperfección reinante. Cogido en el centro de la contradicción, el personaje de la antipoesía agoniza, y la imagen de Cristo en la cruz concurre a plasmar expresivamente la agonía: "Sueño que estoy colgando de una cruz" ("Sueños", *Versos de salón*), "Los saluda con lágrimas de sangre/ El poeta que duerme en una cruz" ("Carta del poeta que duerme en una silla", *Obra gruesa*).

Pero Valente lo ha dicho: la antipoesía no se pronuncia por Dios Salvador ni por la Nada. Ni por la agonía, agreguemos nosotros, aun cuando sea la agonía el único contenido actual de la realidad. Parra nunca ha dicho que el hombre es un enfermo; en cambio sí ha dicho que la sociedad está enferma (15). Desde la agonía, clavado en ella como Cristo en la cruz, opta por una solución histórica del dilema, que es la que le da a la antipoesía su optimismo a pesar de todo: opta por el día e mañana, que, aunque incierto, es lo único que puede salvarnos, lo único también en que la antipoesía se salva y se justifica como experiencia y como proyecto humano implícito, como crítica de formas e instituciones temporales, históricas. Parra además se pronuncia directamente por esta opción en el poema "Ultimo brindis", de *Canciones rusas*:

*En resumidas cuentas
Sólo nos va quedando el mañana:
Yo levanto mi copa
Por ese día que no llega nunca
Pero que es lo único
De lo que realmente disponemos.*

NOTAS

(1) Conversaciones, IV.

(2) Ver Cap. I de este libro, ("La imagen del padre").

- (3) Conversaciones, II
- (4) Conversaciones, IV.
- (5) Conversaciones, IV.
- (6) *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Publicaciones del Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción, 1957, p. 115.
- (7) pp. 116-119.
- (8) "Prólogo", a *Poemas* de Nicanor Parra. La Habana, Casa de las Américas, Colección Literatura Latinoamericana, 1969, p. XIV.
- (9) "*Obra gruesa*". *El Mercurio*. 19 de junio de 1969, p. 7.
- (10) Obra citada, p. 119.
- (11) "Parra descubre su realidad". *Número*. N°1, abril-junio de 1968, p. 72.
- (12) "Poetas y antipoetas". *El Diario Ilustrado*. 15 de noviembre de 1964. Dice: "¿Puede admitirse que se lance al público una obra como ésta, sin pies ni cabeza, que destila veneno y podredumbre, demencia y satanismo?... No puedo dar ejemplos de la antipoesía de esas páginas: es demasiado clínica y demencial... Me han preguntado si este librito es inmoral. Yo diría que no; es demasiado sucio para ser inmoral. Un tarro de basura no es inmoral, por muchas vueltas que le demos para examinar su contenido." Juicios de parroquia provinciana más que de crítica literaria.
- (13) 1969.
- (14) Artículo citado, p. 7.
- (15) En su "Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda", dijo: "Estamos estudiando el drama de un hombre inteligente y sensible que pugna por encontrar un lugar en el mundo. El enfermo no es él, sino la sociedad". Y en otra parte del mismo texto: la finalidad última del antipoeta es "hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas." Pablo Neruda y Nicanor Parra, *Discursos*. Santiago, Editorial Nascimento, 1962, pp. 21 y 13.

* <http://www.nicanorparra.uchile.cl/biografia/parranicanor.html>



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME: <http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos,

información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2007 