

DEL VANGUARDISMO A LA ANTIPOESÍA INTRODUCCIÓN A LA ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA (I)(*)

Por Federico Schopt

I

La situación en 1971

¿Cuáles son las condiciones a partir de las que un texto opera como poesía? ¿No es éste un nombre abominable para cualquier actividad presente, un término que tiene la virtud de informarnos sobre una serie importante de hechos del pasado, en resumen, un pasaje de turismo para visitar un museo? No proponemos, claro está, la reconstrucción de un mundo histórico en que esta actividad del espíritu ocupaba un lugar de mayor o menor privilegio, aparente o real de mayor o menor trascendencia, según retrocedamos en el tiempo u obren las deformaciones de nuestro recuerdo y de la historia. En todo caso, y dicho muy en general, es su relación con ciertas tradiciones la que otorga a un texto la posibilidad de ser reconocido y actuar como poesía y es la presencia efectiva de estas tradiciones en nuestra situación, quiero decir, su capacidad de ser un *código* aplicable al Presente, su capacidad de encarnar mensajes, o el (sin)sentido de sus mensajes, en la materia del mundo actual, la que permitiría el desarrollo presente de la poesía, la continuación de su dudosa eficacia. Como todo el mundo sabe, esto es, se olvida, una de las últimas manifestaciones del género poético en nuestro medio, según muchos augures la postrera, es la antipoesía. Ella ha obtenido desde hace algunos años una considerable amplificación de sus lectores y, algo que ya no es tan desusado para los productos del "espíritu moderno", una consagración oficial en aumento. A más de veinte años de haber iniciado su empresa de exposición, demolición y denuncia de nuestra sociedad, el autor de los antipoemas ha sido galardonado con el máximo premio que esta sociedad otorga a sus escritores: el Premio Nacional de Literatura (de 1969). Sería engañoso (o al menos demasiado poco) suponer que estamos sólo ante la presencia de un acto de justicia elemental para una poesía que Pablo de Rokha describió como " un escupo de mosca tirado a un espejo inexistente, pequeño ladrido de perro más o menos tiñoso y metafísico"(1). Demasiado bien sabemos las consecuencias que la oficialización y promoción pueden traer -y casi siempre traen - a una poesía. ¿ *Quien* lee ahora los antipoemas y *qué* lee en ellos? Tenemos derecho a sospechar que la sociedad establecida ejerce una vez más su habitual estafa con el público, manipula el carácter del lector, se introduce en él y reemplaza su individualidad por los moldes de lo que debe ser el individuo modela y deforma sus esperanzas con respecto a la literatura, desconecta a los antipoemas de las tradiciones que le otorgan su verdadero sentido poético y crítico, despolitiza y sustituye los contenidos originales de la antipoesía o, al menos, parte de ellos, trasvasijándole una mercadería ideológica que legitima un estado de cosas y tiende a presentarlo como el único posible; en suma, desde su absoluta necesidad (planificada o no) de eliminar cualquier alternativa que afecte radicalmente sus bases ideológicas o materiales, desculturiza allí donde parece aceptar o promover la cultura crítica. ¿No se ha realizado aquí la neutralización perfecta? ¿Qué es o qué era la antipoesía? ¿Son las manifestaciones posteriores de Parra una prolongación de su disidencia o una entrega al enemigo? Para bien o para mal, de una cosa no cabe duda: de que al comienzo o en el capítulo más reciente de su desarrollo -en los antipoemas o en los artefactos- la obra de Parra parece ser (si convenimos en aceptar una serie de supuestos) el último contacto válido entre palabra y realidad, el último esfuerzo por acercarse a un conocimiento inalcanzable como totalidad, el horizonte obligado desde el cual se puede intentar una experiencia más amplia, un conocimiento más adecuado de nuestro presente, un presente en que aún tenemos derecho a imaginar que es posible la esperanza. Pero, ante todo, ¿qué es o qué era la

antipoesía? Una probable respuesta o, mejor dicho, una experiencia de los materiales que pueden conducir a una respuesta, podemos obtenerla si retrocedemos hasta los orígenes remotos -quizás a primera vista muy indirectos- de la antipoesía.

II

Poetas de claridad

Estos orígenes no han sido aún suficientemente estudiados (2). El propio Parra los ubica alrededor de 1938, época en que un grupo de escritores jóvenes contrapuso sus intentos poéticos al modo de escritura y experiencia de la realidad imperantes, que estaban profusamente representados en la *Antología de Poesía Chilena Nueva* (1935) de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, por entonces famosa (3). *Residencia en la Tierra* (1933 y 1935) de Neruda era también, para ellos, una obra que ejemplificaba este estilo. Como señala Tomás Lago, convertido en exégeta de los jóvenes escritores -entre los que se encontraban Nicanor Parra y Oscar Castro-, éstos no negaban los significativos aportes que habían hecho los poetas que comenzaban en ese momento a ser vigentes, pero, a la vez, no podían menos de observar con preocupación la dificultad comunicativa que entrañaba esta poesía, su separación del público que estaba más allá de los círculos vanguardistas y las amenazas que cernía sobre la integridad del lenguaje. En relación a estos problemas, escribía Tomás Lago, "podemos pensar lo que costó construir las formas lógicas del pensamiento, había que circunscribir sensaciones, fijar conceptos, encerrando o rodeando lo disperso para formar, a veces con oposiciones afortunadas, un todo conceptual, pellizcando apenas el misterio del mundo inexpresado. Para esto - a través de una gestión inacabablemente coordinada y laboriosa - se crearon los diversos recursos del idioma, para formar un sistema de expresión que sacara del caos con su fórmula exacta la comprensión de las cosas. ¿Cuánto ha costado llegar a la construcción arquitectural de la sintaxis, a la eficacia transmutativa de los verbos? Sólo escasamente podemos hoy día darnos cuenta de ello pensando en el camino seguido por la poesía moderna, que para ampliar su eficacia se puso a destruir los núcleos funcionales del lenguaje, porque entre la corporeidad vascular de esos núcleos andaba una materia indiscernible cuya existencia quería revelar" (4). Poco antes, ha reconocido que cada uno de los poetas referidos -Huidobro, Neruda, Del Valle, Díaz-Casanueva, entre otros- "ha contribuido en gran manera a enriquecer los recursos y los símbolos literarios, perfeccionando las fórmulas válidas del artilugio, pero podemos decir ahora que el refinamiento de las sensaciones que ellos aportaron no ha aumentado la utilidad social de la poesía y, lejos de eso, es evidente que ha restringido su influencia, amagando su proyección vital" (5).

Poco más adelante, agregaba Tomás Lago que los jóvenes poetas oponían "a la poesía de análisis... una poesía de síntesis" (6). Justamente este trabajo analítico era el que habría conducido a los poetas inmediatamente anteriores a un subjetivismo desmedido -que los habría aislado, alienado de los demás seres humanos- y era el que -en su aplicación al lenguaje- amenazaba destruir sus "estructuras lógicas" y sus "núcleos funcionales", esto es, su capacidad representativa y, sobre todo, la amplitud de su comunicación social. El *hermetismo* que Tomás Lago y los poetas jóvenes atribuían a esta poesía se refería, pues, tanto a la oscuridad de su estilo cuanto a su contenido solipsista y a su capacidad extremadamente restringida o más bien inexistente de comunicación.

(Quizás resulte sorprendente en la actualidad esta interpretación y recepción de las obras que, por ese entonces, escribían poetas como Pablo Neruda, Rosamel del Valle o Humberto Díaz-Casanueva. Hoy día podemos advertir que en los mejores poetas de ese tiempo la capacidad comunicativa de su escritura no se había perdido - y no podía perderse en la medida en que esta poesía continuaba representando (o sugiriendo, refiriendo, expresando) algo, a saber, y dicho muy en

general, dimensiones de la experiencia que no habían sido suficientemente *imaginadas* y *concebidas* en los niveles ya institucionalizados o socializados del discurso poético-, aunque sí se había restringido fuertemente el ámbito probable de su recepción. De hecho -si se acepta cierta interpretación de la historia literaria- estas obras habían ocupado un lugar en el proceso de reducción del público lector que se había iniciado con la poesía de Baudelaire y que, desde él, se encuentra en relación proporcional a la distancia que esta tendencia de la poesía, acaso hegemónica, establece con la ideología dominante en la sociedad burguesa de esos años. En este sentido, es una poesía cuya existencia -cuya fortuna y contenido- surge y se elabora en contradicción con las formas de vida y la ideología de la sociedad establecida (revelando paradójicamente sus verdaderos fundamentos). No es, entonces, una vocación exclusivista la que alimenta a esta poesía -que, repito, es sólo parte de la poesía de su tiempo-, sino, por el contrario, una motivación esencialmente subversiva la que orienta su búsqueda expresiva y cognoscitiva, la cual se aparta -o debe apartarse- necesariamente de las imágenes y conceptualizaciones institucionalizadas, es decir, que legitiman a la sociedad burguesa y, por cierto, se encuentran lo suficientemente internalizadas como para que la opinión pública -al través de la recepción institucionalizada- y el lector en la aparente soledad de su lectura la identifiquen sin más con los límites mismos de la comunicación posible. La culminación de este proceso de expresión y conocimiento se había alcanzado, por esos años, en los diversos movimientos de vanguardia que -exacerbados por las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y la crisis económica iniciada en 1929- habían reducido a pedazos la representación institucionalizada del mundo y de la vida y se encontraban, a la vez, en medio de sus esfuerzos cognoscitivos, expresivos y prácticos. La voluntad de solipsismo que veían Tomás Lago y los jóvenes poetas no era siquiera una tendencia dominante en la *Antología* de Anguita y Teitelboim. Tampoco había en ella sólo poetas en que se expresara la alienación social, sino también aquéllos que la expresaban a intentaban buscar los caminos de su superación.

Es legítimo que la diversidad de nuestra recepción de la llamada poesía hermética en Chile y la que describe tan comprometidamente Tomás Lago provoque nuestro asombro, pero debe más bien llevarnos al reconocimiento de la historicidad esencial no sólo de los textos literarios, sino también de su lectura, que es el acto en que el texto se transforma en experiencia socialmente medible).

La oposición de los jóvenes escritores a la poética vanguardista -a su oscuridad, subjetivismo y tendencia a la disgregación y aislamiento- se fundaba en la voluntad de llevar a cabo una poesía de utilidad social. Los "Poetas de la Claridad" se proponían la elaboración de poemas "al alcance del grueso público"⁽⁷⁾, que permitieran la comunicación de representaciones válidas para toda la comunidad. Muy probablemente debe verse en estos propósitos algunas analogías (necesitadas de estudio) con el programa de desarrollo nacional y reformas sociales que -sobre la base de la colaboración de clases - intentaba realizar, por esos años, entre 1938 y 1946, el gobierno del Frente Popular. Los "poetas de la claridad" no estaban políticamente comprometidos con ningún partido, pero eran -según el testimonio del propio Parra- "en general, apolíticos, más exactamente, izquierdistas no militantes" ⁽⁸⁾. Luis Oyarzún, por su parte, recordaba el profundo impacto que había producido en ellos el alzamiento contra la República Española y la guerra civil que lo continuó ⁽⁹⁾. Óscar Castro -que Tomás Lago incluía entre los "poetas de la claridad"- se dio a conocer con un "Responso a García Lorca", elevado a la condición de mártir de la libertad. Precisamente era García Lorca la figura ejemplar -realzada más aún con su muerte- que les había indicado el camino de recuperación de la poesía popular y tradicional. El romance - popular y "artístico"- se transformó en uno de los recursos preferidos de los jóvenes poetas. La vuelta a ciertos metros y estrofas -como el octosílabo del ya mencionado romance, los versos de cinco y siete sílabas de la cueca y la seguidilla, las coplas de ciego, la utilización del estribillo y los paralelismos, las repeticiones y elipsis, la normalidad sintáctica, el uso de metáforas en que eran identificables tanto el término de la comparación cuanto el de lo comparado, las imágenes que eran

lugares comunes, en resumen, el retorno a cierta lógica y tónica establecidas en la retórica popular y culta- quería asegurar la retoma de contacto con la comunidad. Esta "poesía de síntesis" -según la denominación de Tomás Lago se elaboraba, así, sobre la base literaria de una recolección de materiales que, de preferencia, se fueron a buscar a la poesía popular y populista y también en tendencias literarias como el mundonovismo -vinculado en Chile a poetas como Carlos Pezoa Véliz o Jorge González Bastías- o cierto postmodernismo intimista y crepuscular, es decir, en tendencias anteriores al trastocamiento vanguardista.

El propósito -y más íntimamente la necesidad- de integración y representatividad social los llevó a tomar distancia de una imagen del poeta ampliamente divulgada en la comunidad a que se dirigían (y que no era el pueblo, como creían, sino las capas medias y pequeño burguesas): la del "poeta maldito" y marginal, representado en Chile por Pedro Antonio González, de vida desordenada e inquietante, aunque víctima social, autor de un admirado poema, "El Monje", que retenía -de sus lejanos orígenes en la bohemia - la fascinación por lo prohibido. En la tradición nacional, los independientes autores se sentían más bien herederos de poetas como el mencionado González Bastías - el cantor de "las tierras pobres"- y sobre todo de Carlos Pezoa Véliz, poeta de comienzos de siglo que había introducido elementos populares en sus poemas (y de vida tan desgraciada que, incluso estando enfermo en un hospital, había caído una muralla sobre él, durante un terremoto, dejándolo lisiado). Por las mismas razones de integración y propósito utilitario, los poetas de la claridad se apartaban de cualquier exaltación de la torre de marfil (o de "los panoramas" o de "las esfinges"), desviación de la que también acusaban al hermetismo. A lo que ellos aspiraban era al acuerdo pleno entre lengua, escritura, imágenes, conceptos y realidad, es decir, a la reunificación del poeta y la comunidad en la comunicación de una representación colectiva de la vida y la realidad. Lo que no advertían en su entusiasmo es que -bajo el dominio de una ideologización pequeño burguesa - recogían o repetían una visión populista y artificiosa del campo como un lugar incontaminado por las deformaciones y vicios del mundo moderno. Óscar Castro -"el más afortunado de todos, figuraba en los repertorios de todas las recitadoras profesionales y privadas", al decir de Parra (10)- puede ser considerado como el representante más característico y perseverante de esta visión idílica del agro chileno.

En apariencia, estos poetas -entre los que Tomás Lago incluía a Óscar Castro, Omar Cerda, Hernán Cañas, Nicanor Parra e inexplicablemente a Victoriano Vicario - ejecutaban sólo "un movimiento de retorno". Pero ni siquiera Óscar Castro había permanecido inmune a las contaminaciones vanguardistas (trasmitidas hasta por su propio maestro, García Lorca, que había combinado elementos vanguardistas y tradicionales en sus poemas). En el "Romance del vendedor de canciones" -de *Viaje en el alba* de 1937 - el camino rural es una hoja de papel y "el hombre le va poniendo/ la letra de una canción". La mayoría de sus supuestos compañeros de ruta -en especial Victoriano Vicario y Nicanor Parra- había presentado con más intensidad aún que la poesía hermética - que ellos condenaban tan decididamente por su inexistente utilidad social- tocaba dimensiones importantes de su propia experiencia. Pero no mostraba salida alguna o, todavía más, arrojaba su sombra (o luz) crítica sobre el proyecto de literatura social de los jóvenes "poetas de la claridad", es decir, amenazaba denunciar, por contraste, las raíces ideológicas -probablemente no claras para ellos mismos- de su populismo. Aunque Parra -como lo muestran sus poemas de entonces- tampoco se había dejado seducir del todo por sus recuerdos nostálgicos de la vida provinciana ni por las representaciones sublimadas de la vida en la ciudad moderna. Luis Oyarzún recuerda que cierto "humor analítico que da vida a sus cuecas hizo brotar, hace más que 15 años (estamos en 1957), unos poemas absurdos que él tituló *Los jardineros* y que nunca llegó a publicar. Eran una expresión de antilirismo que se nutría de alimentos dispares, tanto de la observación de los charlatanes de la Quinta Normal como de nuestras lecturas antropológicas y de nuestras vagancias" (11). El trabajo literario sobre la realidad exterior y sobre sí mismo, sobre su interioridad y sobre sus propios presupuestos y condicionamientos, va a conducir a

Parra más allá de estos poemas, es decir, a los antipoemas. Como él mismo lo reconoce en 1958 -al hablar de sí mismo y sus compañeros de viaje, incluidos los poetas de "La Mandrágora", cenáculo del surrealismo criollo- "nuestra debilidad inicial... era el punto de partida legítimo para nuestra evolución ulterior. En ella radicaba la fuerza que más tarde nos ha dado derecho a la vida. Fundamentalmente, creo que teníamos razón al declaramos, tácitamente al menos, paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos. Por lo menos, en esa dirección se ha movido posteriormente el cuerpo de las ideas estéticas chilenas" (12).

III

Los poemas

Los primeros poemas de Parra fueron publicados en 1937, bajo el título de *Cancionero sin Nombre* (13). Presentaban a un personaje rural en un medio urbano y suburbano, un afuerino que se comporta como un *enfant terrible*. Si bien se registraba la influencia de García Lorca -en el metro escogido, las elipsis verbales, las repeticiones, estribillos, constitución de las metáforas-, ella era proyectada sobre contenidos y figuras netamente nacionales. El poeta asumía, además, una actitud lúdica ausente en el *Romancero Gitano* de García Lorca. El mundo exterior se representa como *paisaje de tarjeta postal* -conformado por rasgos típicos y populistas- que sugiere en el poeta una relación irónica con el lector, en que se mezcla la timidez y el desenfado. Pablo García observó hace tiempo que los poemas de este libro se refieren también a un ámbito rural cultivado (de donde proviene el poeta) y no a la naturaleza en estado virgen o salvaje (14). En sus poemas hay, a menudo, una sucesión inesperada de acontecimientos e imágenes, que conduce al lector a cierto desconcierto simpático, atemperado por el carácter « lírico » del verso. La presencia de un poeta con residencia urbana o, al menos, con experiencia de la ciudad es ya característica de los poemas siguientes a *Cancionero sin Nombre*, aunque en ellos se poeticen casi siempre ámbitos rurales (a los cuales este poeta retorna o recuerda). Estos poemas terminaron por hallar su *lugar natural*, si así, puede decirse, en la Primera parte de *Poemas y Antipoemas*, editado en 1954- Originalmente, sin embargo, fueron concebidos como parte de un libro anunciado ya en 1942 y que nunca se publicó: *La Luz del Día*. Si asociamos este título con el que Tomás Lago puso a su ensayo sobre Parra, Oscar Castro y Victoriano Vicario -« Luz en la Poesía » - y si recordamos *Porvenir de Diamante* (1939) de Omar Cerda y el primer libro de Oscar Castro, *Viaje en el Alba* (1937) se nos hace, una vez más, evidente el propósito de estos poetas.

Quizás el poema más apropiado para penetrar en la índole de este momento de la producción de Parra sea « Hay un Día Feliz » (de la primera parte de *Poemas y Antipoemas*). En él se nos expone el retorno inesperado a la aldea de la juventud primera:

Nunca pensé, crédmelo, un instante
volver a ver esta querida tierra,
pero ahora que he vuelto no comprendo
cómo pude alejarme de su puerta (15).

Este retorno se convierte -contra toda expectativa acerca de la existencia- en el reconocimiento de la permanencia incambiada de un mundo. En el regreso se advierte que en el mundo rural el tiempo sólo tiene un efecto exterior sobre las cosas: las recubre de un modo que las deja ver como las mismas:

Todo está como entonces, el otoño
y su difusa lámpara de niebla,
sólo que el tiempo lo ha invadido todo

con su pálido manto de tristeza.

El espacio rural está, además, ordenado y jerarquizado especial y temporalmente. Cada cosa ocupa un lugar que le es propio y en el cual llega a ser y se resguarda. En general, lo natural encuentra protección en lo cultural, es decir, en lo construido por el hombre: las golondrinas en la torre de la iglesia, el esplendor vegetal y el caracol en el jardín, las ovejas en el establo, el árbol en la arboleda, etc.(16)

Ahora -desde la experiencia adquirida en el espacio urbano- el poeta advierte que en el mundo rural la naturaleza no está contrapuesta al hombre y dada de antemano como algo extraño a él; por él contrario, ella es una morada predispuesta para el hombre. En el espacio rural no se oponen naturaleza y cultura, sino que la una es continuación de la otra. Los objetos y seres naturales están dispersos por la tierra y la actividad cultural del hombre ha de reunirlos de acuerdo a su mutua y prescrita conveniencia. La naturaleza es un conjunto de signos, un libro - con el paso de los siglos ya un tanto desordenado - propuesto a su lectura (17) En este sentido, la cultura no es sólo un acto de adecuación o acomodación a las cosas, sino un intento de perfeccionamiento y completación de la naturaleza según lo que en ésta se halla prescrito. En medio de este paisaje esencialmente armónico imperan también relaciones de comunión entre los hombres (versos 23-24, 57-60, 65-68). La casa paterna es el lugar de máximo resguardo. Desde su interior seguro, se contempla una exterioridad amablemente jerarquizado. La madre juega un papel central en este mundo. El poeta la representa como enfermera; en efecto, ella puede leer la naturaleza para curar los males que parecen característicos del espacio rural, a saber, la tos y la tristeza, enfermedades del cuerpo y del alma respectivamente, provocadas por la humedad y el tiempo. Un alquimista tardío, Crollius, señalaba hacia 1608 que «las hierbas hablan al médico curioso por medio de su signatura, descubriéndole... sus virtudes interiores ' ocultas bajo el velo silencioso de la naturaleza» (18). Esta representación de la naturaleza procede de la Edad Media (época a la que, sintómicamente, se aproxima la conducta del padre en el poema). En el *Elucidarium* - una especie de compendio del saber medio de su tiempo, una obra ideológica de comienzos del siglo XII -se lee que en las hierbas está depositada la medicina del hombre y que el mundo es un tejido de correspondencias y símbolos(19). Desde luego, la relación entre las violetas, la tos y la tristeza no es inmediatamente legible; más aún, las enfermedades y sus remedios se encuentran alejados y pertenecen a ámbitos distintos. Pero la madre puede leer la signatura de las cosas.

No obstante, no todos los mensajes son legibles. El mensaje acerca del origen de la vida y del mundo -manifiesto en la «inefable música secreta» de una arboleda que remite al mar, es decir, a « lo que en ola y ola / Dios a mi vista sin cesar creaba » (20)- es aprehendido como una comunicación, pero resulta indescribible. Para el hombre, son comprensibles los códigos *manufacturados* por el hombre mismo y ciertos mensajes de la naturaleza - sobre todo, los indicios de su *utilidad*-, pero no es inteligible la totalidad existente de antemano y, más aún, ex nihilo. El hombre puede, ciertamente, experimentar la sintaxis del mundo, pero le es inaccesible la visión de su totalidad - que incluye la trascendencia y se extiende ad infinitum. El sistema no es cerrado para el hombre porque implica remota, confusamente a Dios. La verdad puede ser aprehendida por el hombre - de acuerdo a la formulación escolástica sólo imperfecta y secundariamente. La relación del hombre con la verdad es inversa, la que tiene la lejana divinidad: es la (im)posible *adaequatio intellecti ad rem*. Paralelamente, el arte es asumido y concebido como una imitación de la naturaleza en el sentido de un perfeccionamiento de ella - es decir, un ordenamiento de sus apariencias y una aproximación de estas apariencias a su esencia inalcanzable. También es, simultáneamente, imitación proporcional de la actividad creadora, lo que conduce al artista a la producción artística y al conocimiento de lo representado en la obra de arte. Así, en « Se Canta al mar » se nos dice

Voy a explicarme aquí, si me permiten
con el eco mejor de mi garganta...
Cuánto tiempo duró nuestro saludo

no podrían áecirlo las palabras.
Sólo debo agregar que en aquél día
nació en mi mente la inquietud y el ansia
de hacer en verso lo que en ola y ola
Dios a mi vista sin cesar creaba.
Desde entonces data la ferviente
y abrasadora fe que me arrebató:
es que en verdad desde que existe el mundo
la voz del mar en mi persona estaba (21)

El poeta canta, pues, con el reflejo mejor de su garganta, en un acto de imitación y completación de las cosas que son puestas, proporcional y analógicamente, más cerca de su esencia(22).

Pero el poema que centralmente nos ocupa- « Hay un día feliz » -, de manera semejante al « Beatus ille » de Horacio, tiene un cambio en los versos finales: el regreso ha sido una ilusión sostenida compasivamente frente a sí mismo y al lector, la aldea ya no existe, sus modos de vida han desaparecido. Contra todo intento, se hace evidente la imposibilidad del regreso; contra toda identidad, se constata la diferencia. El paraíso se ha perdido. Pero, ¿ha sido todo alguna vez así? En « Es Olvido », el poeta recuerda la figura de una muchacha en la que nunca vió el amor, la felicidad que ella le ofrecía:

Si he de conceder crédito a lo dicho
por la gente que trajo la noticia
debo creer, sin vacilar un punto,
que murió con mi nombre en las pupilas,
hecho que me sorprende, porque nunca
fue para mí otra cosa que una amiga (23).

La posibilidad de advenir a la comunión amorosa se perdió. Sólo más tarde el poeta se enteró, por otros, del verdadero sentimiento de ella hacia él. Pero existen unos versos de « Hay un día feliz » que niegan la posibilidad de acceder a la coincidencia entre vida feliz y conciencia de ello. Una estructura esencial de la existencia nos condenaría a una inadecuación permanente que concluirá sólo con la muerte:

¡Buena cosa, Dios mío!; nunca sabe
uno apreciar la dicha verdadera,
cuando la imaginamos más lejana
es justamente cuando está más cerca.

Esta afirmación parece también sugerir que en el mundo en que se ha vivido últimamente, esto es, en el espacio urbano, sólo ha tenido el poeta infortunio. « Preguntas a la hora del té » nos muestra un ciudadano decepcionado que contempla el campo desde una ventana, « a través de los visillos rotos », y siente el flujo irreparable del tiempo. En « Hay un día feliz » la esperanza, acaso la única esperanza, parecía abrirse con la posibilidad del retorno al espacio rural perdido. Pero este lugar de excepción ya no existe y es probable que *realmente* nunca haya existido. Poco más adelante, en un antipoema, « El Túnel », se hace claro que en el espacio rural las relaciones humanas están regidas por las mismas normas de hostilidad y explotación del prójimo que en el espacio urbano. La falta de creencia en la realidad del regreso y en la verdad de la forma de vida que se imagina y recuerda como propia del mundo rural - en « Hay un Día Feliz » - se advierte en la actitud que el poeta adopta respecto a los temas tratados y al lector. A una aparente (deseada) entrega del poeta al mundo imaginado se superpone, por una parte, la complicidad con el lector en una empresa común de autoengaño y compasión mutuas y, por otra, una ironización que da las señas de la fundamental

impropiedad del carácter atribuido a este mundo. Los lugares comunes, la imagen cívica y poética de la vida, los fundamentos oficialmente adjudicados a la conducta, todo ello se revela como la legitimación fantástica de una ideología que, en su afán de afirmación y dominio, falsifica las situaciones reales y enajena las facultades de sus tareas propias y de la posibilidad de su convergencia final en el intento de perfeccionar la vida histórica. La poesía ha de ser capaz de planificación existencias, ha de ser experimentada como verdad imaginar de una situación histórica. Cuando esta posibilidad se pierde, cuando determinada « imagen del mundo »ha dejado de corresponder al presente y quiere usurpar el lugar de éste, ella y su expresión se convierten en actividad represiva y ocultante de la realidad. Esta comprensión alienada de la poesía coexiste, en la primera parte de *Poemas y Antipoemas*, pese a todos los esfuerzos del poeta, con su negación o relativización irónica. Incluso está explícitamente expuesta al final de « Es Olvido »: « Hoy es un día azul de primavera, / creo que moriré de poesía », en que poesía es la actividad que imagina nostálgicamente el espacio inexistente de la felicidad perdida. Pero más allá del umbral que separa los poemas de los antipoemas, en « Los vicios del mundo moderno », se lee, en cambio, que « la poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu »: antes también la poesía era comprendida como una adecuación a las cosas, pero a las cosas « poéticamente », es decir, ideológicamente sublimadas. Ahora - en el tránsito a la antipoesía, en medio de su trabajo expresivo y de la presión de sus experiencias reprimidas o deformadas- se le ha revelado al poeta que su concepto anterior de la poesía lo conducía a una falsificación o a una sublimación de la realidad y sus experiencias. Su tarea no ha de consistir en « poetizar » la realidad, sino en « realizar » la poesía, es decir, (re)producir en ella representaciones de la realidad. El Primer paso declarado de este trabajo de liberación y conocimiento es la crítica de lo establecido en todos los planos alcanzables, tanto en lo real como en lo poético. Ya los poemas de la segunda parte del libro comienzan explícitamente este trabajo de desmitificación. La divinidad o las versiones difusas de ella - que aún parecen fundar vagamente el mundo se desacralizan: San Antonio se debate en el vacío y tiene grabados en la frente los vicios capitales. Los símbolos de lo sublime son degradados y denunciados en su falsedad. La rosa -colligo virgo rosas -está llena de piojos. Recién es « Es Olvido » a una muchacha « triste y pensativa », « múltiple rosa inmaculada » se la enaltecía comparándola con una paloma. Ahora - en la segunda parte - las palomas son denunciadas como pájaros hipócritas - cual « el abad que se cae de gordo » - y malignos. En « Oda a unas palomas» -como señala Cedomil Goic - « en vez de dar lugar a la alabanza de las aves, que sería lo propio del género ódico y lo esperado después del título, tenemos una invectiva contra las palomas y todo un gesto lingüístico que ridiculiza y hace el denuesto de las aves » (24).

Sus estudiados vuelos, sin embargo,
hipnotizan a mancos y cojos
que creen ver en ellas
la explicación de este mundo y el otro.

IV

Forma y contenido de la transición

El mismo año (1954) que Parra publicó *Poemas y Antipoemas* aparecen las primeras *Odas Elementales* de Neruda. Resulta instructivo (o por lo menos cómodo) contrastar brevemente la actitud de ambos poetas ante las palomas y el género ódico. Formalmente, Neruda continúa la tradición del género en el sentido de que sus poemas contienen una alabanza del objeto cantado (salvo escasísimas excepciones). La orientación de la mirada del poeta, sin embargo, ha cambiado. Ya

no se canta sólo o de preferencia a los grandes héroes, estadistas o a las grandes manifestaciones de la naturaleza, según era norma en la literatura elevada. El poeta se ha vuelto a los objetos cotidianos y a las materias elementales de la vida. La naturaleza está representada en su dimensión socialmente útil o significativa(25). Una de las novedades de la oda nerudiana es su atención a las cosas sencillas o la aparente sencillez de las cosas. Materias elementales como el aire, los átomos, el cobre, el mar, se entrelazan con comidas, sentimientos, poetas queridos y utensilios. La antigua disposición positiva del poeta subsiste, pero no su temática ni, por supuesto, sus anteriores visiones del mundo. Los recursos expresivos de la oda -los que Neruda selecciona- son llevados a una simplificación que le permite ampliar su recepción social. El tono elevado y serio de algunas partes de *Canto General* cede su lugar a una actitud irónica e incluso de gozoso humor lúdico. No obstante, el hablante de las odas retiene su posición elevada, rasgo que parece inherente a cierta concepción nerudiana del poeta y su misión (y que coexiste con otras disposiciones más materialistas). El objetivo programático de las odas está expresado en la voluntad del poeta de hacerse invisible como individuo, a fin de cantar la vida social, sus productos, alegrías y dolores. Es algo (como han notado los especialistas y muy en particular R. Pring Mill) que no siempre se cumple. Una profundidad intermitente subyace a las odas y deja aflorar (in)esperados jirones de poesía nocturna. La afirmación básica es, sin embargo, el canto a la dimensión luminosa de la materia y la vida.

Muy distinta es la relación del antipoeta con la oda y, en este caso, las palomas. De hecho, gran parte de la eficacia de su composición sobre estas aves (y en general de los poemas que constituyen la segunda parte de *Poemas y Antipoemas*) se basa en sus contrastes con el tratamiento tradicional de formas y contenidos en las odas.

La imagen heredada de la paloma es ambigua, pero puede descifrarse de acuerdo a dos tradiciones sucesivas en la historia y que, en parte, se mezclan. En la Antigüedad greco-romana, la paloma solía asociarse, como se sabe, con Venus y era símbolo del erotismo, aunque no exclusivamente. Cesare Ripa (*Iconologia*, Roma, 1593) observa que el carro de Venus « secondo Apuleo e tirato dalle colombe, le quali... sono oltre modo lascive, ne é tempo alcuno dell'anno, nel quale non stieno insieme ne i lor gusti amorosi ». La paloma como símbolo erótico fue representada frecuentemente en la pintura desde el Renacimiento(26). Pero mucho antes- en el arte bizantino y en la escultura románica- aparece como el símbolo del Espíritu Santo. En el temprano Renacimiento, Fra Angélico o Fra Filippo Lippi, entre otros pintan la Anunciación y allí la paloma es símbolo del Espíritu Santo que fecunda milagrosamente a la Virgen María. En numerosos Bautismos de Cristo aparece también representado al Espíritu Santo(27). El Greco la transfiguró hasta la apoteosis irradiando luz desde las alturas. En el Antiguo Testamento (*Génesis*, 8) es también símbolo de la paz y la conciliación con Dios cuando vuelve al Arca de Noé con un ramo de olivas en el pico. San Mateo (*Evangelio*, 10.16) destaca su simplicidad. Esta característica le recoge siglos más tarde San Juan de la Cruz que emplea la imagen de la paloma para referirse al alma que busca a Dios: « Y llámala paloma, porque así la llama en Los Cantares, para denotar la sencillez y mansedumbre de condición y amorosa contemplación que tiene ». El mismo San Juan de la Cruz utiliza la escena del regreso de la paloma al Arca de Noé para simbolizar el retorno del alma a Dios « no solamente con victoria de todos sus contrarios », sino con « paz conseguida en la victoria de sí misma » (28)

Cada una de estas cualidades -su erotismo y lascivia incontroladas en las representaciones antiguas, su belleza como pájaro venusino, su espiritualidad y elevación ética, su simplicidad, mansedumbre y paz interior, su perfección y belleza moral en la representación cristiana- está vehementemente denunciada en la composición de Parra como una apariencia engañosa que encubre estudiadamente el verdadero ser de las palomas: su frialdad, falta de belleza, hipocresía, voracidad,

beligerancia, oportunismo. Las palomas « se burlan de todo », hacen teatro, engañan a los hombres.

Uno de los primeros rasgos de las palomas que el poeta destaca es su fealdad y desproporción: tienen « enormes vientres redondos », que contrastan con sus « pequeñas plumas de colores ». Es críticamente significativo que muy poco antes de la composición de este texto, Neruda haya declarado a Amado Alonso que la paloma le parecía « la expresión más acabada de la vida, por su perfección formal » ". En « Desespedito » - poema de *Residencia en la Tierra* - una paloma sucia, contaminada, alude a la degradación de la vida en la sociedad moderna. Por el contrario, las palomas en la oda parriana

más ridículas son que una escopeta
o que una rosa llena de piojos.(29)

Aquí el poeta introduce - con una determinación negativa- otra imagen plena de connotaciones tradicionales. La rosa era ya un tópico desde mucho antes de la celeste advertencia de Ausonio: « colligo virgo rosas ». Garcilaso exhorta - en su conocido soneto XXIII - a aprovechar el tiempo que « nunca se renueva», «en tanto que de rosa y azucena» se muestra la juventud en el rostro. En este poema y tantos otros que tratan de este tema, el *carpe diem*. se peralta la belleza presente de la juventud y su inevitable decadencia futura. A veces la perspectiva temporal se invierte y - como en un soneto de Quevedo- el poeta invita cruel, admonitoriamente a una anciana a contemplarse en el espejo, a constatar su juventud perdida, recordándonos, de paso, la inútil « ostentación lozana de la rosa » (30).

En la oda parriana - que prepara el camino de los antipoemas - el desengaño del mundo va más allá y, a la vez, no cuenta ya con el más allá, con la trascendencia. La imperfección de la rosa (y de la juventud, la belleza, el amor quizás) no surge del tránsito de una edad a otra, sino que está instalada en el mismo presente, en la plenitud misma de la rosa. Su belleza no es perfecta, está contaminada: los piojos la manchan y devoran en el momento de su plenitud misma. La aproximación del erotismo, la brevedad de la vida y la muerte en la imagen de la rosa - o en la inserción de la rosa como elemento de una imagen - había reaparecido con intensidad en Neruda, según lo registra Amado Alonso, pero provocaba un sentimiento trágico en el poeta y no una disposición cruelmente burlesca (que en realidad es una etapa o más bien un enmascaramiento del sentido tragicómico de la vida que asumirá el antipoeta en desarrollo).

Los versos siguientes insisten en la impostura de las palomas: sus « estudios vuelos » - recuérdese la paloma en lo alto de las representaciones de la Santísima Trinidad y su vuelo «alto y ligero» en San Juan de la Cruz:

hipnotizan a mancos y cojos
que creen ver en ellas
la explicación de este mundo y el otro.

Pero en realidad su apariencia es un enmascaramiento. Son astutas y fríamente inteligentes, como los reptiles (31). Su fealdad, su gordura es, además, resultado de una voracidad desmedida, semejante a la del abad que - puede conjeturarse- predica la abstención de la carne en su sentido literal y figurado. Están atentas a la menor distracción para aprovecharse de los demás y explotarlos. En la versión original del poema entraban a saco en un edificio y se coronaban «con un nimbo de lodo» en manifiesto contraste con la aureola de luz - Ya casi puro espíritu - con que suele ser sublimada en la pintura religiosa, por ejemplo, del Greco. Este verso fue reemplazado con posterioridad - en *Obra Gruesa* de 1969 - por otro en que se les atribuye a las palomas un propósito más terrenal: apoderarse de la caja de fondos. Deambulando por las estancias de una casa o los lugares públicos, las palomas son, en realidad, aves de rapiña urbanas. Pero las imágenes con que se la denuncia y degrada proceden en su mayoría del ámbito rural: son tan atrevidas que «se paran en el lomo del toro», se comparan a una escopeta de caza o a las rosas, participan de la astucia que el campesino atribuye al zorro, de la frialdad de las

culebras, de la avidez encubierta del abad (en otro poema de la segunda parte se habla de un cura rural que se hartaba «de carne y de huevos frescos» o de frailes mendicantes, es decir, aquellos que recorrían campos y aldeas). Esta red de referencias - que no es exclusiva, pero sí predominante - puede considerarse como otro indicio más del origen rural del poeta y su catárquico enfrentamiento con los modos de vida de la capital de la república, mundialmente periférico, pero incorporada a la modernidad.

La estrofa final del poema - que conserva aún relación con la estructura tradicional de la oda cumple la función del épodo pindárico: invita a los oyentes - en este caso, a los lectores - a luchar junto al poeta (que les habría declarado la verdad) contra las palomas, enemigas del hombre y símbolo de una serie de alienaciones. La forma estrófica de esta oda tiende a la silva -combinación de endecasílabos y heptasílabos usados desde el Renacimiento para elevados temas-, pero algunos de sus versos son irregulares. Su rima es asonante, modalidad de la silva introducida por el modernismo, por ejemplo, por Rubén Darío en un poema - «Lo que son los poetas» - en que un sacerdote da una imagen sublimada de un poeta, pero en que tampoco se deja de observar, al final, su situación degradada social y económicamente. Suficientes rasgos formales y de contenido de «Oda a unas Palomas» - y, en general, de todos los poemas de la segunda parte del libro-configuran un claro momento de transición hacia los antipoemas. Quizás no sea posible decir que se trata ya de nuevo vino en los viejos odres, pero sí de vinagre que los corroe y hará saltar en pedazos.

V

Los antipoemas y las tradiciones culturales

En los antipoemas comienza - en el ámbito hispanoamericano- una lectura inédita de la condición histórica del hombre. En este sentido, son ellos también poemas, pertenecen al género literario, trasladan lo real histórico a la distancia de la imagen estética y proponen esta imagen a su plenificación existencial. Hacia 1954 constituyen el momento culminante de la evolución creadora de Parra. Son también el momento en que su escritura introduce una modificación relevante en el desarrollo de la poesía chilena e hispanoamericana. Desde ya -aunque Parra advierta que se trata de «una poesía a base de hechos y no de combinaciones o figuras literarias»⁽³²⁾ - la concretización y eficacia de la antipoesía se establece a partir de un contexto en que son emplazadas diversas tradiciones literarias y culturales. Desde el punto de vista de sus antecedentes inmediatos, habría que vincularla con la comedia de Aristófanes y su crítica a la sociedad ateniense, con las proyecciones del psicoanálisis freudiano, las peripecias de Carlitos Chaplin y la descripción de la existencia en Franz Kafka y en algunas obras de Jean Paul Sartre.

Su relación con la tradición de poesía culta en Chile es doble: por una parte, constituye una violenta ruptura con la poética establecida, esto es, con los modos de hacer poesía y comprender al poeta anteriores al vanguardismo, pero también es una contraposición decidida a algunos de los rasgos que adoptó parte de la poesía elaborada a partir del vanguardismo. Al discurso poético del modernismo, a la autocomprensión elevada de su poeta, a su sublimación de la realidad, al carácter «poético» de los motivos, personajes y objetos de que trataba, a su restricción programática de sus lectores, la antipoesía opone el carácter tradicionalmente no poético de su discurso y de gran parte de sus motivos, la nivelación del antipoeta y sus figuras con el resto de los ciudadanos, la desublimación, la búsqueda de contacto con todos los lectores posibles, a los que se apela en tanto sujetos corrientes y no personalidades escogidas. Daría la impresión de que el antipoema tiene en común con los poemas del modernismo y el mundonovismo su supuesta «claridad poética». Pero esto es sólo apariencia: en realidad, en el antipoema el lugar común es reemplazado por el lugar común prosaico (si se me permite hablar así), es decir, por un modo de claridad

poéticamente sorprendente.

Justamente esta claridad - de cuya supuesta transparencia habría que hablar - es uno de los rasgos de la antipoesía que la distingue de un sector importante de la poesía chilena de mediados de los años treinta: la poesía hermética - o reconocida como tal por los críticos- que se relaciona con poetas como Vicente Huidobro, Humberto Díaz Casanueva, Luis Omar Cáceres, Rosamel del Valle, Neruda mismo antes de *España en el Corazon* (1937). Aunque éste no es el único rasgo en que la antipoesía se opone a la producción poética inmediatamente anterior. La empresa antipoética de desublimación alcanza también a los fuertes residuos de sacralización del poeta - del poeta vidente- que arrastraba la escritura de Díaz Casanueva o alcanza, todavía con más intensidad, a la posición elevada e incluso profética desde la que cantaba el poeta de muchos poemas de *Canto General*.

Pero la antipoesía tiene también rasgos en común con los tipos de poesía surgidos del vanguardismo de los años veinte y treinta. Así, por ejemplo, en la producción poética de Neruda se constata ya desde antes de *Residencia en la Tierra* la presencia notoria de usos adverbiales, construcciones de gerundio, ilativos de origen prosaico, palabras tradicionalmente proscritas de la poesía como calzoncillos, ligas de señora, masturbaciones, etc. Pero esta apertura lingüística no llega a la amplitud que tiene más tarde en el discurso antipoético, sobre todo, porque no incorporó regularmente frases hechas y estructuras sintácticas características de discurso cotidiano, científico, político, etc. Los varios niveles de significación -que no remiten a códigos preestablecidos como en la Edad Media- la incongruencia que se establece a menudo entre estilo y asunto, la agresividad con el lector - que es también una forma de encubrimiento emocional-, la sucesión de acontecimientos y palabras heterogéneas, la enumeración (aparentemente) caótica, la desublimación de la figura del poeta, la amplificación del campo de experiencia, el fragmentarismo son formas y contenidos que Nicanor Parra ha recogido del vasto taller de la poesía elaborada desde el vanguardismo. La asunción de estos materiales no significa, por cierto, que la antipoesía se reduzca a ser un mero reflejo o prolongación colonizada de las novedades de otras literaturas. Todo lo contrario. Una de las características más sostenidas de la producción parriana ha sido la propiedad con que, en general, ha integrado las más diversas fuentes al desarrollo de su escritura.

Como el propio Parra lo ha declarado en muchas ocasiones, materiales de la poesía universal le han llegado, sobre todo, al través de la literatura de lengua inglesa: T.S. Eliot, W.H. Auden, L. Mc Neice y antes Withman y Robert Browning. Pero este no es el único canal. Baste pensar en la fuerza liberadora que le suministró el dadaísmo.

A estas alturas de su producción poética - que abarca desde *Cancionero sin Nombre* de 1937 hasta *Artefactos* (1966-1970)- se hace claro que no sólo las tradiciones literarias «elevadas» e institucionalmente reconocidas pueden conectarse con la antipoesía y su desarrollo. El mismo Parra -siguiendo una tradición de la vanguardia- se ha ocupado de reconstruir una genealogía de su disidencia. Hay fuentes que están en relación directa con la elaboración y concepción de los antipoemas y otras que fueron siendo descubiertas a posterior, pero que legitiman u otorgan cierto espesor histórico, críticamente negativo, a la actitud antipoética. Entre las primeras -y como una fuerza liberadora decisiva en sus comienzos- hay que mencionar la poesía popular chilena. No sólo las décimas y cuecas en que se tocan la vida y la muerte, niños o ancianos prematuramente fallecidos, versos de ciego, versos carcelarios. También textos y una leyenda circunscrita a un tiempo y un espacio determinados: los de Domingo Zárate Vega, más conocido como el Cristo de Elquí (33). Antes de su liberación - en la etapa de los « Poetas de la Claridad » - su utilización de fuentes populares se apoyaba en la autoridad, irrefutable con ese entonces, de la poesía y la personalidad de Federico García Lorca.

Mucho más tarde - hacia 1965 y en relación a momentos posteriores a *Poemas y Antipoemas*- su búsqueda de fuentes ha conducido a Parra hasta los poetas de la disidencia medieval, es decir, hasta los goliardos y *clerici vagantes*, pero ante todo, hasta el Archipoeta de Colonia, fulgurante personaje de origen y nacimiento desconocidos, al que se atribuyen corrosivas composiciones sobre la sociedad y

las instituciones de su tiempo. Retrocediendo más aún, se fascina ante los poetas de la *Antología Griega*, uno de los cuales advierte al lector:

Aquí no se habla de monarca alguno ante sus dioses.
Tampoco de las penas de Medea o la llorosa Níobe.
Aquí no encontrarás mención de Itis en el tálamo y nunca una palabra acerca de los cisnes.
Antiguos poetas han hablado suficiente de estas materias.
Yo canto la Belleza y el Amor, yo canto el Vino, que nada tienen en común con estos melodramas(34).

En suma, determinadas tradiciones literarias, cultas y populares, oficiales y disidentes, confluyen en la producción de la escritura antipoética, se reencuentran e integran en ella, alcanzando una capacidad comunicativa inédita e históricamente relevante.

VI

El lector de los antipoemas

Ya el primer antipoema nos advierte que la relación con el lector es otra que en la poética tradicional. No se satisfacen sus costumbres (vicios), con la repetición de modelos literarios o formas institucionalizadas de comunicación lírica (formas que provienen de la poética modernista y también de modalidades vanguardistas que se han institucionalizado y convertido en sujeto de «experiencia estética», adorno social). El discurso antipoético rechaza la complicidad de sus lectores con el poeta en una empresa común de sublimación estética. Por eso - aunque no sólo por eso - la nueva relación se hace explícitamente agresiva:

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

Los últimos versos de esta «Advertencia al Lector » le informan:

Los pájaros de Aristófanes
enterraban en sus propias cabezas
los cadáveres de sus padres.
(Cada pájaro era un verdadero cementerio volante).
A mi modo de ver
ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
¡y yo entierro mis plumas en las cabezas de los señores lectores!

Esta agresividad con el lector es uno de los rasgos más sostenidos del antipoeta como hablante. No surge del entusiasmo de quien quiere comunicar la novedad antipoética; surge de la exasperación, de la desesperación ante lectores poco preparados para establecer contacto con la antipoesía, para tomarla en serio. Quizás por ello el antipoeta ataca lingüísticamente a sus lectores por varios costados. El tono habitual de su discurso, la inserción de lugares comunes, frases

hechas, sintaxis coloquial tiene que parecer familiar a sus lectores (u oyentes: estos antipoemas son más bien para ser escuchados que para ser leídos). Pero los fragmentos de discurso familiar están incorporados a un discurso que incluye también -como veremos- fragmentos de discurso culto, citas literarias y científicas; además, comunica mensajes que producen desconcierto. Esta incongruencia entre los varios segmentos del discurso y su referencia inhabitual es una de las causas del shock que ocasiona a sus lectores.

En su nivel más superficial, la agresividad del antipoeta es una reacción automática de autodefensa ante la hostilidad del medio ambiente. Pero es también una máscara para encubrir su sensación de desamparo. En momentos de extrema desesperación se deshacen las últimas capas de su maquillaje, se le cae la máscara por un instante y solicita, ruega -a los mismos a quienes ha comenzado por agredir- compasión, ayuda:

Ustedes se peinan, es cierto, ustedes andan a pie
por los jardines, debajo de la piel ustedes tienen
otra piel,
ustedes poseen un séptimo sentido
que les permite entrar y salir automáticamente.
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(35).

El antipoeta necesita comunicarse con el prójimo. Para conseguirlo echa mano de todos los medios a su alcance. Utiliza esquemas retóricas que han mostrado su eficacia en plena vía pública, lugar de confluencia transitoria de todos los individuos y capas sociales. Habla como un vendedor callejero o un charlatán de feria. Apela a los restos de humanidad que supone que han de quedar aún en los pasantes encapsulados en sí mismos y en sus asuntos personales. Apremiado por su gran urgencia se dirige a ellos:

Atención, señoras y señores, un momento de
atención:
Volved un instante la cabeza hacia este lado de la
república,
olvidad por una noche vuestros asuntos
personales,
el placer y el dolor pueden aguardar a la puerta:
una voz se oye desde lado de la república.
¡Atención, señoras y señores! ¡Un momento de
atención!

Un alma que ha estado embotellada durante años
en una especie de abismo sexual e intelectual...
desea hacerse escuchar por ustedes. (36)

Pero la mercadería que este sujeto ofrece -su interioridad, su propia persona desgraciada- no atrae mayormente la atención del público. No es apetecible. No puede ser consumida. Su desamparo, su necesidad de comunicación pueden conmover de pasada y conminar a la ayuda social, pero constituyen a la vez una amenaza de la que los transeúntes huyen con rapidez. Su caso es el caso de todos y, oscuramente, nadie quiere auscultar más adentro de su personalidad impostada, sustituida desde la lejana infancia por formas y contenidos introyectados. Un balance del resultado de sus esfuerzos por comunicarse - que es provisional y al antipoeta le parece definitivo - se expone en otro texto:

Ellos leían el periódico
o desaparecían detrás de un taxi.
¡A donde ir entonces! (37)

Los instantes de paroxismo ceden, sin embargo, su lugar a una actitud media de *simulación*, en que el antipoeta deambula provisto de su máscara social (que con el tiempo llegará a ser cambiante):

Lo mejor es hacer el indio.
Yo digo una cosa por otra (38).

Pero su necesidad de comunicación -su compleja y contradictoria motivación- no podría satisfacerse con la representación y simulacros personales y las máscaras sociales. El antipoeta quiere sacar al lector de su enajenación, advertirle de los falsos caminos a la pseudofelicidad. Quiere mostrar sus propias impostaciones y las de los otros, denunciar el carácter opresivo e inhumano de la sociedad moderna y sus instituciones. La antipoesía aspira a tener una función liberadora que, en el mejor de los casos, sólo puede cumplir negativamente. Quiere producir un reconocimiento de la situación real, ya que no está en condiciones de comunicar conocimiento. Por eso, el antipoeta no promete nada y aclara:

Mi poesía puede perfectamente no conducir a
ninguna parte (39).

No es esta sólo una declaración de irresponsabilidad alegremente asumida. El antipoeta no se lava las manos, pero no se siente culpable de no comunicar una respuesta, una visión coherente que unifique la experiencia, le de un sentido e indique hacia *los chemins de la liberté*, tan buscados en esos años. La antipoesía es una crítica estética que, por cierto, va más allá de la denuncia del anacronismo poético, es decir, por ejemplo, más allá de la denuncia de las concepciones postmodernistas, que se habían convertido en una pura sublimación estética y, con ello, en parte integrante del aparato institucional represivo. Por ello también, su advertencia respecto a los límites de la antipoesía se expresa por medio de la negación crítica de las majestuosas pretensiones de André Breton, según el cual «ahora [hace 30 años] se sabe que la poesía debe llegar a alguna parte», es decir, a la realización de un estado del ser humano en que «la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente» (40).

El antipoeta procura establecer contacto con lectores que se instalen en el nivel de « todos los mortales », es decir, no con lectores que, falsamente infatuados, se mantienen en la postura de un personaje elevado y participe de un círculo selecto de iniciados. El antipoeta busca ampliar el espacio de la recepción de su discurso hasta alcanzar la generalidad (concreta) del prójimo. Incorpora al discurso, por ello, recursos expresivos del habla corriente y de los medios usuales de información, pero también -y esto parece contradictorio- elementos de códigos especializados, como el de la ciencia, la filosofía, la teología, la historia, etc. En este sentido, no puede decirse que el discurso antipoético no plantee exigencias al lector. De hecho, supone más bien otras exigencias que el discurso y la escritura poética institucionalizada. Ya en "Advertencia al lector" -el primer antipoema- hay diseminadas varias referencias culturales. Aparece mencionado Sabelius, agitador religioso de la antigüedad tardía, perseguido por la iglesia oficial empeñada en la hegemonía absoluta. También el discurso implica la figura de Wittgenstein, al Círculo de Viena y a Aristófanes. Los cuatro, formalmente, representan una actitud crítica: ante la religión institucionaliza, ante las posibilidades de la filosofía y ciertos usos del lenguaje, ante las costumbres de la sociedad ateniense de su tiempo. Por último - en unos versos en que invita a la elaboración de un lenguaje radicalmente nuevo- el antipoeta echa mano del episodio, históricamente dudoso, en que Cortés habría quemado sus naves para impedir a sus compañeros el abandono de la

conquista de México:

Conforme: os invito a quemar vuestras naves
como los fenicios pretendo formarme mi propio
alfabeto.

La interpelación final de "Advertencia al lector" recuerda una escena de *Los Pájaros* de Aristófanes. En ella, la cabeza de los lectores es comparada con un "cementerio volante", es decir, desplazable y sin arraigo, en que el antipoeta entierra no sólo los *cadáveres exquisitos* del surrealismo, sino todos los materiales heterogéneos -¿fecundos como todo lo que se pudre?- de su nueva escritura y los contenidos que comunica. Los antipoemas aproximan -como sabemos- lo alto y lo bajo, lo popular y lo culto, lo insólito y lo corriente, lo banal y lo profundo. En este sentido, puede decirse que los antipoemas hablan a varios niveles, pero en general con la tendencia o, al menos, el propósito de retener como núcleo constituyente el discurso corriente, eso sí, trasladado de su situación comunicativa original a la situación comunicativa del arte.

VII

Recursos expresivos de la antipoesía

Notoriamente, la antipoesía establece una (re)composición novedosa de los contenidos y formas de la comunicación poética en el ámbito de la literatura de lengua española. El aspecto más visible de este cambio -el que primero llama la atención del lector- se refiere al lenguaje. Este continúa siendo parte de la experiencia estética, lo que parece ser un rasgo constitutivo de la literatura -o de la poesía en particular- frente a otros géneros de discurso.

La ruptura de la antipoesía con las normas poéticas institucionalizadas es total. La negación y destrucción de las concepciones modernistas y mundonovistas había sido llevada a cabo -en el ámbito nacional e hispanoamericano, que es la referencia inmediata de la producción parriana- por el vanguardismo y, en particular, también en un período de la producción poética de la figura de máximo prestigio de entonces: Pablo Neruda. En los poemas *de Residencia en la Tierra* (1925-1935) había introducido términos tales como sastres, legumbres, cuarteles, sapos (bien que dulces sapos), gordas, flacas, fornicaciones, medias y ligas de señora (estamos en los años treinta), ascensores, camisas, toallas, calzoncillos, etc. Son palabras tradicionalmente no poéticas que, tal como los gerundios, adverbios, ilativos, rupturas sintácticas, etc. se insertaban en un estilo que retiene, con todo, cierta solemnidad derruida e inexorablemente profana. En los antipoemas esta solemnidad no existe -"los poetas bajaron del Olimpo" (41)- y también se han incorporado al verso frases y fragmentos de la conversación cotidiana, frases hechas, fórmulas del discurso científico y, sobre todo, estructuras sintácticas que proceden del discurso coloquial y, a veces, de otros géneros del discurso y la comunicación social. Los versos aparecen ahora articulados por una sintaxis que, por lo menos, parece *fuera de lugar*, aunque cumple inesperadamente bien sus nuevas funciones comunicativas. Frases hechas, giros lingüísticos como "lo mejor es hacer el indio", "yo digo una cosa por otra", "el autor no responde por las molestias que puedan ocasionar sus escritos", "según los doctores de la ley", "reducir a polvo", "palatea como un niño de pecho", alguien es "azote de las fuentes de soda", "antes de entrar en materia", "atención señoras, un momento de atención" insertan una desconcertante eficacia en el discurso antipoético.

Como ya sabemos, el antipoeta introduce también - en este especie de discurso abierto que es el antipoema - formas lingüísticas de los más diversos medios de comunicación social y de masas. Las formas de la lección magistral, de la propaganda religiosa y de los vendedores ambulantes, de la narración oral y escrita -como lo observó tempranamente Pedro Lastra-, del estilo científico, de la

burocracia, de la radio y, más adelante, de la televisión, del discurso funébre, del reportaje, la confesión, el sermón religioso, las inscripciones de los baños públicos, etc., alteran su función original y se llenan de contenidos insólitos y contradictorios para su recepción ordinaria. En todos los niveles de *esta dislocación* expresiva opera el mismo procedimiento básico, que consiste en trasladar los recursos lingüísticos -o de otra especie- desde el contexto en que son tradicionalmente experimentables hasta el nuevo contexto antipoético. En virtud de este desplazamiento, producen en el lector un efecto análogo al del *objet trouvé* del surrealismo. Por esto, quizás no sea desmedido sostener que uno de los rasgos diferenciales del discurso antipoético - frente al discurso poético tradicional y frente al discurso de muchos poetas surgidos del vanguardismo - sea la sustitución del lugar común poético, seriamente usado, por el lugar común de la prosa corriente que, trasladado de lugar - es decir, incorporado a la estructura del verso- adquiere una sorprendente capacidad expresiva. Este procedimiento de traslación permite también que en la superficie del texto antipoético afloren jirones de la poesía anterior -de la agonía romántica por ejemplo- que, sometidos a la luz contrastante del nuevo entorno, develan sus dimensiones más risiblemente patéticas transfiguran su sentido poético anterior.

El mismo principio de traslación -al servicio de la desublimación- está activo también en la incongruencia que se establece palabras y sus referencias, es decir, entre temas y objetos tradicionales "elevados" y una terminología que -según las normas ideológicamente institucionalizadas- correspondería más bien a temas, acontecimientos y objetos indignos de tratamiento poético. Una inadecuación de este tipo se manifiesta, por ejemplo, en "Rompecabezas", en que el sujeto antipoético pregunta por el origen y causa final de ser humano concebido como un compuesto de cuerpo y alma:

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

Esta inadecuación trae como consecuencia la alteración de las asociaciones normales de términos y frases -tanto en la cadena sintagmática cuanto en la paradigmática- y da como resultado imágenes inesperadamente corrosivas:

Lo que me llena de orgullo
porque a mi modo de ver
el cielo se está cayendo a pedazos (42).

Una parte de estos conflictos asociativos - que son un medio de expresión antipoético - se produce en el encuentro de una denotación inédita de las palabras -por ejemplo, en el problema metafísico del cuerpo y el alma- con sus connotaciones normales (que se refieren a elementos de la cintura para abajo, como diría el propio Parra). Las tensiones entre denotaciones y connotaciones son un rasgo importante del discurso antipoético. Más adelante, en *Versos de Salón* (1962) se hacen un medio de expresión frecuente:

Señora 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.

La utilización irónica de este y otros recursos -como la parodia- no debe ser malinterpretada. No es indicio de que el antipoeta posea algún dominio o conocimiento *seguro* sobre el mundo o siquiera sobre sí mismo (como es el caso en Campoamor, por ejemplo). Por el contrario, la perspectiva o la actitud irónica es una mediatización defensiva que encubre y descubre al mismo tiempo la

situación desesperada del antipoeta. La actitud irónica aparece intermitentemente en el discurso antipoético y, por ello, no lo relativiza o determina en toda su extensión. El hablante parece más bien oscilar entre el control -en este caso, irónico- y el descontrol de sí mismo y su discurso. A veces -como en "Los vicios del mundo moderno"- la parte final del texto adquiere la apariencia de una conclusión silogística. La precede una enumeración desigualmente acelerada -que llega a ser implacable y nos envuelve a todos- de las más diversas actividades alienantes que constituyen la totalidad inalcanzable de la vida moderna, en que los propios industriales "sufren a veces el efecto de la atmósfera envenenada". Pero la racionalidad de la conclusión es sólo aparente: mejor dicho, es una parodia que subraya la imposibilidad de alcanzar, deductivo o inductivamente, conocimiento sobre esta totalidad. La parodia es, precisamente, otro de los recursos expresivos y cognoscitivos más importantes de antipoema (43). De hecho, debajo de los controles y conocimientos parciales del antipoeta -que da a entender que en su búsqueda utiliza incluso los instrumentos del empirismo lógico- se manifiesta el más profundo desamparo y desconcierto. La extraordinaria intensidad de ciertas imágenes -que iluminan intermitentemente una superficie abisalmente impenetrable-, su falta de coherencia y continuidad, su vertiginosa sucesión en que el *ritmo* adquiere capacidad icónica con respecto al contenido, hacen saltar las apariencias sociales y todo concluye -histriónicamente- en un acto gratuito:

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

En otras ocasiones -como en "Soliloquio del Individuo" con que significativamente finaliza el libro- la exploración de la realidad histórica no está subordinada a formalizaciones preestablecidas de este tipo, siendo la declaración última una consecuencia inmediata del extravío del protagonista en una realidad de la que no aprehende sentido alguno.

Característica reiterada del discurso antipoético es, no obstante, su incapacidad para representar o siquiera referir la totalidad real. Este fracaso cognoscitivo y expresivo se encuentra comunicado incluso en antipoemas completos, como "Solo de Piano". Reaparecen allí algunas metáforas tradicionales que representan la brevedad de la vida: "un poco de espuma que brilla en el interior de un vaso", pero también expresiones tautológicas que no logran aprehender el sentido de las cosas:

Ya que nosotros mismos no somos más que seres
(como el dios mismo no es otra cosa que dios).

Poco antes, en un «Madrigal» - que, por cierto, no lo es de manera tradicional-, el antipoeta ha intentado aprehender el sentido de la existencia en una metáfora totalizante -la de la vida como una carrera de caballos-, pero advierte a poco andar su insuficiencia y destruye sus pretensiones de totalidad, prolongándola en una referencia (que puede ser interminable) a las objetividades contiguas:

Ya me he quemado bastante las pestañas
en esta absurda carrera de caballos
en que los jinetes son arrojados de sus
cabalgaduras
y van a caer entre los espectadores.

NOTAS

(*) Original bajo el título de "Introducción a la antipoesía" como prólogo de *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra, Santiago, Nascimento, 1971, pp. 3-50. [volver](#)

(1) Pablo de Rokha, entrevista, *Última Hora*, Santiago de Chile, 26.09.1965. [volver](#)

(2) Vid. ahora Federico Schopf, "Arqueología del Antipoema", *Texto Crítico*, 28 (1984), pp. 13-33. [volver](#)

(3) Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, *Antología de la Poesía Chilena Nueva*, Santiago, Zig-Zag, 1935 [volver](#)

(4) Tomás Lago, "Luz en la Poesía", en *Tres Poetas Chilenos*, Santiago, Cruz del Sur, 1942, p.17. [volver](#)

(5) T. Lago, *op. cit.*, pp. 13-14. [volver](#)

(6) T. Lago, *op. cit.*, p. 24. [volver](#)

(7) Nicanor Parra, "Poetas de la Claridad", *Atenea*, 380-381 (1958), p. 47. [volver](#)

(8) N. Parra, *op. cit.*, p. 46. [volver](#)

(9) Luis Oyarzún "Crónica de una Generación" (orig.1958), recog. en *Temas de la Cultura Chilena*, Santiago, Universitaria, 1967, pp.164 y ss. [volver](#)

(10) [volver](#)

(11) [volver](#)

(12) N. Parra, *op. cit.*, p. 48. [volver](#)

(13) N. Parra, *Cancionero sin Nombre*, Santiago, Nascimento, 1937. Otras obras importantes de Parra (nac.1914): *Poemas y Antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1954; *La cueca larga*, 1958; *Versos de Salón*, Santiago, Nascimento, 1962; *Manifiesto* (un pliego), Santiago, Nascimento, 1962; *Canciones Rusas*, Santiago, Universitaria, 1967; *Obra Gruesa* (contiene gran parte de la obra anterior y poemas inéditos); *Artefactos*, Santiago, Ed. Nueva Universidad, 1972; *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, Valparaíso, Ganymedes, 1977; *Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, Valparaíso, Ganymedes, 1979. [volver](#)

(14) P. García, "Contrafigura de Nicanor Parra", *Atenea*, 355-356 (1956), pp. 131-163. [volver](#)

(15) Un análisis de este poema en mi trabajo "La escritura de la Semejanza en Nicanor Parra", *Revista Cbilena de Literatura*, 2-3 (1970), pp. 43-132. También art. cit. en n.2. [volver](#)

(16) Recojo aquí algunos párrafos del *art. cit.* en n. 2. [volver](#)

(17) Indicaciones bibliográficas para la concepción medieval cristiana de la naturaleza como un libro, en J. Ritter (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, Wissenschaftliches Gesellschaft, 1971, s.v. Buch der Natur. Una recopilación (muy incompleta y sin una interpretación histórica suficiente) en E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, cap. XV, pp.321 y ss. [volver](#)

(18) D.O.M.A. Crollius *Tractatus de Signaturis Rerum Internis* 1608; traducción francesa, *Traité de Signatures*, Paris, 1624, p. 6. [volver](#)

(19) "Elucidarium sive Dialogus de Summa totius Christianae Theologiae", *ML*, t.172, pp.1109-1176. [volver](#)

(20) N. PARRA, "Se Canta al Mar", *Poemas y Antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1971 (la ed. 1954). En adelante: *PaP*. [volver](#)

(21) N. Parra, "Se Canta al Mar", *PaP*, p. 66. [volver](#)

(22) Hasta aquí los párrafos citados de "Arqueología del Antipoema". [volver](#)

(23) N. Parra, "Es Olvido", *PaP*, p. 62. [volver](#)

(24) C. Goïç, "La Antipoesía de Nicanor Parra", *Los Libros*, Buenos Aires, 9 (1970), p.6 [volver](#)

(25) R. Pring Mill, "Neruda de las *Odas Elementales*" en *Actas del Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda*, Poitiers, 1979, pp. 259-298. [volver](#)

(26) Algunos ejemplos tempranos de palomas en contexto erótico: "Venus, Marte y Amor" del Perugino (Gemälde Galerie de Berlin), "Venus y Psique" de Rafael (La Farnesina), "Ninfa junto a la Fuente" (Gemälde Galerie de Kassel) y "Melancolía" (Museo de Copenhague) de Cranach; también el famoso "Venus, Cupido, el Tiempo y la Locura" (National Gallery) de Bronzino, "Venus y Amor" (en Auxerre) de A. Allori, "Adonis descubriendo a Venus" (en el Kunsthistorisches Museum de Viena) de A. Carracci, "Venus y Cupido" de G. Reni (en el Toledo Museum de Ohio), etc. [volver](#)

(27) Ya en el arte bizantino aparece la paloma como símbolo del Espíritu Santo (por ej. en el baptisterio de los ortodoxos de Ravenna). Sobre la paloma en la cultura bizantina vid. J. Daniélou, "La colombe et la tenèbre dans la mystique byzantine ancienne", *Eranos Jabrbuch*, 13 (1954), pp.389-418; del mismo, *Les symboles chrétiennes primitives*, Paris, Du Seuil, 1961. Sobre la paloma en el románico M.M.

Davy, *Initiation a la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1964, pp. 124, 222, 251 et al. Un panorama general de los símbolos en M. Sschlesinger, *Geschichte des Symbols*, (orig. 1912), Hildesheim, G. Olms, 1967. Algunos ejemplos de la pintura del siglo XIV: el "Retablo de los Tejedores de Lino" de Fra Angelico (San Marco de Florencia), la "Epifanía" de A. Vivarini (Gemälde Galerie de Berlin), la "Anunciación" de Fra F. Lippi (en la Galeria Nazionale de Roma), el "Bautismo de Cristo" de A. Verrocchio (en los Uffizi de Florencia) o tb. el "Bautismo de Cristo" de P. Della Francesca (en la National Gallery de Londres). En nuestros días -como dice Luis Buñuel en su *Último Suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p.128 – "en cuanto al desventurado Espíritu Santo, nadie se ocupa de él y mendiga por las plazas". [volver](#)

(28) San Juan de la Cruz, *El Cántico Espiritual*, Canción XXIV (Comentario). Cit. de la ed. de Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa Calpe, 1952, pp. 255 y 257 [volver](#)

(29) P.Neruda, en A. Alonso, *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (orig.1941), B. Aires, Sudamericana, 1971, p. 228. Para rosa, rosales, id., op. cit., pp. 224-227. [volver](#)

(30) F. de Quevedo, *Obra Poética*, Madrid, Castalia, 1969, I, pp. 513-514 (soneto 338) y 488 (soneto 295). Ed. de J.M. Blecua. [volver](#)

(31) Cf. el famoso soneto de Góngora (238 de la ed. de *Obras completas* de Millé y Giménez) en que los labios de la mujer son comparados con flores, entre las que se oculta una serpiente, cuya mordedura mortal es, figuradamente, como la del amor: "...porque entre un labio y otro colorado / Amor está de su veneno armado,/ cual entre flor y flor sierpe escondida" (Madrid, Aguilar, 1951, p. 452). [volver](#)

(32) Declaración de Parra en H. Zambelli, *Trece Poetas Chilenos*, Valparaíso, Imp. Roma, 1948, p. 79. [volver](#)

(33) Sobre el Cristo de Elqui -que habría reaparecido en la tierra hacia 1930– recuerda *Ercilla*, Nº 2050 (1974): "conmoción produce en Chile la noticia de que Cristo, seguido de los doce apóstoles y la Virgen, apareció predicando en el pueblecito de Hurtado, en el interior del valle de Elqui... lleva la barba larga partida en dos y una cabellera ondeada, larga y exótica. En un paisaje bíblico predicajunto a murallas de adobe, bajo las copudas higueras esquinas, mientras los primeros fieles llenos de unción e ingenuidad le oyen, admitiendo como nuevos los textos del Sermón de la Montaña o parábolas puestas al día... ". Domingo Zárate Vega publicó varios libros de sus prédicas en verso, entre ellos, *El Campo de la Ciencia en Poesía*, Iquique, Tip Top, 1936. [volver](#)

(34) Estrato de Sardis, "Lectori Salutem" (XII, 2). Cit. de D. Fitts, *Poems from the Greek Anthology*, Wesport, Conn., Greenwood Press, 1978, p. 1. Ed. crítica de la Antología en H. Bechby, *Anthologia Graeca*, I-IV, München, Heimeran, 1957. [volver](#)

(35) N. Parra, "El Peregrino", *PaP*, pp. 82-83 [volver](#)

(36) N. Parra, "El Peregrino", *PaP*, p. 82. [volver](#)

(37) N. Parra, "Recuerdos de Juventud", *PaP*, p.86 [volver](#)

(38) N. Parra, "Rompecabezas", *PaP*, p. 78 [volver](#)

(39) N. Parra, "Advertencia al Lector", *PaP*, p. 76.[volver](#)

(40) A. Breton, "Les Chants de Maldoror", rec. en *Les Pas Perdus*, (1924), Paris, Gallimard, 1969, p.69 y "Second Manifeste du Surréalisme" (1930) en *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 76-77.[volver](#)

(41) N. Parra, *Manifiesto*, Santiago, Nascimento, 1962. [volver](#)

(42) N. Parra, "Advertencia al Lector", *PaP*, p.76.[volver](#)

(43) J.M. Ibañez Langlois fue el primero en señalar la importancia de la parodia en los antipoemas. Vid. ahora su "La Poesía de Nicanor Parra", en N. Parra, *Antipoemas*, Barcelona, Seix Barral 1972, pp.21-23. [volver](#)