



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS



LA ANTIPOESIA DE NICANOR PARRA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS PRESENTA ALFREDO RAMIREZ MEMBRILLO



ASESOR: DOCTOR SAMUEL GORDON LISTOKIN

283980

MEXICO, D.F.



2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

1.4.2.3 La risa vanguardista	68
1.4.2.4 La post-vanguardia y la comicidad poética	73

CAPÍTULO II

2. La antipoesía	83
2.1 <i>La gestación de la antipoesía</i>	84
2.2 <i>Poemas y antipoemas</i>	93
2.3 <i>Hacia una definición de la antipoesía</i>	97
2.4 <i>Cronología de la obra de Nicanor Parra</i>	102
2.4.1 <i>Cancionero sin nombre, 1937</i>	103
2.4.2 <i>Poemas y antipoemas, 1954</i>	107
2.4.3 <i>La cueca larga, 1958</i>	115
2.4.4 <i>Versos de salón, 1962</i>	118
2.4.5 <i>Canciones rusas, 1967</i>	122
2.4.6.1 <i>La camisa de fuerza, 1968</i>	125
2.4.6.2 <i>Otros poemas, 1968</i>	127
2.4.6.3 <i>Obra gruesa, 1969</i>	131
2.4.7 <i>Los profesores, 1971 // Emergency Poems, 1972</i>	135
2.4.8 <i>Artefactos, 1972 [Caja de "tarjetas postales"]</i>	137
2.4.9 <i>Sermones y prédicas del Cristo de Elqui, 1977 // Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui, 1979.</i>	145

2. 4. 10 <i>Ecopoema de Nicanor Parra, 1982 // Chistes parra desorientar a la peliáa poesía, 1983</i>	150
2. 4. 11 <i>Hojas de Parra, 1985</i>	153
2. 4. 12 <i>Trabajos prácticos (exposición), 1990</i>	158
2. 4. 13 <i>La antipoesía desde 1991</i>	162

CAPÍTULO III

3. Forma y lenguaje de la antipoesía	166
3.1 Las formas de la antipoesía. Rigor, eclecticismo y experimentación	166
3.1.1 La versificación regular	167
3.1.2 El verso libre	173
3.1.3 Los <i>Artefactos</i>	179
3.1.4 La ficcionalización del hablante lírico	179
3.2 El lenguaje antipoético	186
3.2.1 Antipoesía y lenguaje hablado	186
3.2.2 La antipoesía y la tradición escrita	192
3.3 La antipoesía y la poesía cómica	199
3.3.1 Algunos recursos cómicos de la antipoesía	204

CAPÍTULO IV

4. La antipoesía: Un punto de vista comparativo	222
4.1 La antipoesía y la poesía de vanguardia	222
4.1.1 Relevancia de la vanguardia hispanoamericana	223

4.1.2 Nicanor Parra y la vanguardia	225
4.2 La antipoesía y la poesía conversacional	233
4.2.1 La poesía conversacional como fenómeno internacional	233
4.2.2 Algunos aspectos polémicos de la poesía conversacional	238
4.2.3 Antipoesía, poesía conversacional y poesía de combate	241
4.2.4 Nicanor Parra y la poesía conversacional	247
4.3 La antipoesía en el panorama de la literatura chilena.....	256
4.3.1 La poesía chilena después de 1940	256
4.3.2 Nicanor Parra y la poesía chilena	261
4.3.3 La poesía popular chilena	275
 CONCLUSIONES	 282
 APÉNDICE: ALGUNAS DEFINICIONES EN TORNO A LA COMICIDAD	 i
APÉNDICE A. La comicidad	i
APÉNDICE B. El humorismo	iv
APÉNDICE C. Humor negro. Humor absurdo. Grotresco.....	viii
APÉNDICE D. La ironía	xi
APÉNDICE E. La <i>sátira</i>	xv
APÉNDICE F. La parodia	xvii

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

De y sobre Nicanor Parra	1
0 Compilaciones bibliográficas	1
1 Bibliografía directa	1
1.1 Obras en colaboración	3
1.2 Antologías de otros autores realizadas por Nicanor Parra	3
2 Bibliografía semi-directa	3
2.1 Antologías	3
2.2 Entrevistas	4
3 Bibliografía indirecta	6
3.1 Tesis y trabajos universitarios	6
3.2 Monografías y estudios	7
3.3 Capítulos, artículos y gacetillas	8
3.4. Artículos anónimos	44
Bibliohemerografía de apoyo	62
4 Sobre poesía hispanoamericana	62
4.1 Sobre poesía chilena	62
4.2 Sobre poesía española e hispanoamericana	64
4.3 Sobre poética y teoría de la literatura	67

Introducción

En 1954 apareció el libro *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra (Chillán, Chile, 1914). Esta obra singular representaría un paradigma para ciertas tendencias de la poesía hispanoamericana del siglo XX interesadas en recobrar la claridad, la musicalidad y la potencia de la palabra hablada. Bajo diversos nombres (antipoesía, poesía conversacional, confesional, coloquial, etc.) y con diferentes matices y motivaciones (intimismo, humorismo, protesta política, lirismo, etc.), numerosos autores exploraron una escritura en pos de la sencillez más allá de todo hermetismo y verbosidad. La expresión cotidiana y callejera se convirtió en el instrumento primario. Surgieron renovados colores, formas, públicos y cánones. El poeta procuró no visualizarse más a sí mismo como un ser privilegiado en la cima del lenguaje. Su nuevo objetivo: comunicarse directamente con el lector.

En medio de esta atmósfera la voz de Nicanor Parra resultó de una enorme originalidad. Su obra tuvo tal éxito que pronto se convirtió en poderosa influencia —especialmente en Chile— para los jóvenes escritores. Bajo el nombre de *antipoesía* el autor proclamaba no sólo un tono iconoclasta sino una nueva actitud creativa. “Los poetas bajaron del Olimpo” dice Parra. El antipoeta, cansado del discurso autoconsagradorio, desarrolla una sistemática ridiculización del *yo poético*. Recursos como la narratividad, la inserción de situaciones grotescas o de personajes poco heroicos (o francamente ridículos) y el empleo del sentido del humor le sirven

para construir un universo que se ancla en la realidad del mundo, con sus vicios y defectos, y olvida el virtuosismo decorativo, la vacía pericia verbal o el lirismo exaltado. Frente a autores que le habían marcado en su juventud —el modernismo, Vicente Huidobro, la Generación del 27, Pablo Neruda y las vanguardias de principios de siglo— Nicanor Parra intenta una ruptura más dentro de su herencia literaria. Tras asimilar las propuestas, aventuras y experiencias de su tradición, propone renovados rumbos expresivos.

La antipoesía crea un mundo poético en prolongado proceso de tensión, liberación y regulación verbal. A través de distintas formas y temas teje con enorme eclecticismo una obra divertida, corrosiva, emotiva e inteligente. Por momentos su discurso alcanza alucinados vuelos líricos y por otros el prosaísmo obstaculiza cada posibilidad de grandilocuencia. El tono coloquial permea todo tipo de imágenes. Incluso temas religiosos o metafísicos son abordados con el lenguaje más llano. En algunos textos la experimentación llega a tal punto que cae en la frivolidad o en la intrascendencia. Situado entre la métrica tradicional, el *clown*, la palabra dicha al paso, el dadaísmo, el verso libre, el arte *pop* y el aforismo, Nicanor Parra expresa la vida cotidiana con una palabra intensa y contestataria. En una obra que cubrió casi por completo la segunda mitad del siglo XX, la antipoesía resulta una presencia indispensable dentro del horizonte hispanoamericano. El presente trabajo no es sino la posibilidad de una lectura y la búsqueda de una valoración. En primer término intenta un rastreo histórico de los antecedentes y motivaciones de Nicanor Parra al ubicar a otros

autores —españoles e hispanoamericanos fundamentalmente— con preocupaciones similares. En segundo lugar pretende abordar aspectos clave de la antipoesía desde una perspectiva histórico-biográfica y desde un análisis del lenguaje y de la forma.

CAPÍTULO I

1. Algunos antecedentes de la antipoesía en Hispanoamérica

Toda obra literaria se encuentra marcada por un cúmulo de significados históricos y de modelos estéticos que le dan sentido, vigencia y legitimidad. Cada autor cultiva contactos con tradiciones que le sustentan. Este primer capítulo intenta, mediante el planteamiento de un panorama amplio, una exploración de las raíces de la antipoesía. ¿Qué hay en la antipoesía de herencia y qué de innovación? ¿Cuándo rompe con ideas anteriores y cuándo acepta, adopta o renueva ideas que pudieron estar en desuso o descrédito?

No pretendo redactar un catálogo de influencias.¹ Las *deudas literarias* pueden determinarse mediante el análisis de los textos o la compilación de opiniones y menciones explícitas del propio Nicanor Parra —en su obra poética y en entrevistas—. Este tipo de datos, por supuesto, los he tomado en cuenta. Sin embargo, mi propósito no ha

¹ Las influencias de un autor no tienen por qué significar una lectura directa o una mención explícita sobre alguna de sus tendencias favoritas o sus preferencias estéticas. Emir Rodríguez Monegal comenta sobre las influencias indirectas: "Ya no es necesario haber leído directamente a Faulkner para estar sometido a su influencia, para respirar su atmósfera, para heredar incluso ciertas de sus manías estilísticas. [...] la obra de Faulkner [puede] llegar, muy invisiblemente, a través de escritores que [sí lo hayan] leído y admirado.", en Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y renovación" en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México Siglo XXI, 1992 [13a ed.], p. 158

sido definir precisamente una lista de autores, sino proyectar una base histórica desde la cual distinguir características fundamentales de la antipoesía. Muchos de los rasgos analizados no son exclusivos de la obra de Nicanor Parra sino aspectos relevantes y aun fundamentales en la literatura hispanoamericana —y mundial— del siglo XX.

Dividir en cuatro apartados este capítulo —las vanguardias, la poesía conversacional, la poesía chilena del siglo XX y la tradición cómica en la poesía hispanoamericana— responde a razones de organización y no indica una separación tajante entre los temas. A lo largo de los cuatro apartados será posible distinguir los continuos vasos comunicantes que ligan a estos antecedentes entre sí.

1.1 Las vanguardias

La *vanguardia* es el nombre colectivo para los distintos movimientos (hoy mejor conocidos como *ismos*) que surgieron en Europa durante las primeras décadas del siglo XX con el propósito de renovar las modalidades artísticas institucionalizadas. Las vanguardias —en plural, pues constituían tendencias dispares y diferenciadas— cuestionaron el anquilosamiento cultural y los valores imperantes. Se trata de manifestaciones artísticas que exploraron en general nuevas posibilidades expresivas. La vanguardia europea apareció en los primeros años del siglo XX, alcanzó su apogeo en los años posteriores

a la Primera Guerra Mundial, entró en crisis alrededor de 1930 y desapareció finalmente, como fenómeno uniforme y dominante, entre 1930 y 1940.

Los primeros "ismos" surgieron relativamente aislados unos de otros en diferentes países y momentos —cubismo (Francia, 1906), futurismo (Italia, 1909), expresionismo (Alemania, 1910)—, aunque con su posterior desarrollo y expansión tomaron el cariz de un fenómeno aparentemente uniforme e internacional. Cada movimiento proclamó objetivos específicos e intentó cuestionar y revolucionar diferentes aspectos estéticos.² La vanguardia buscó fomentar una nueva sensibilidad basada en la experimentación, la libertad, la provocación, la relativización en la percepción del tiempo, el espacio y la armonía; la expresión descarnada, el gusto por lo insólito, el escarnio, la diversidad de perspectivas y el movimiento.

1.1.1 Aparición de la vanguardia en Hispanoamérica

Tras el impacto de la Primera Guerra Mundial —y especialmente después de la muerte de Rubén Darío en 1916—, el modernismo, como movimiento poético vivo y renovador, entró en una fase de

² El listado es extenso e incluso, debido a su carácter puntilloso y evidentes pretensiones, los nombres hacen pensar en cierta puerilidad y exhibicionismo dadaísmo, neoplasticismo, abstraccionismo, babelismo, zenitismo, suprematismo, primitivismo, pantlismo, luminismo, klaxonismo, daliismo, estantiferismo, monstruosismo, jazzbandismo, botellismo, serafismo, charlotismo, novelismo, tabularismo, ninfismo, entre otros. Pese a su aparente heterogeneidad, los distintos movimientos guardaron entre sí singulares paralelismos tanto en su forma como en sus contenidos.

anquilosamiento. Tras revolucionar la lírica en lengua española, sus hallazgos y audacias se convertían en fórmula reiterada. Se respiraba en esos años una inquietud de cambio. Los intentos de superación del estilo modernista eran variados. Por un lado propuestas que no perseguían una ruptura radical ni una negación del modernismo, sino un rechazo parcial que profundizaba, desarrollaba o modificaba algunos de sus aspectos. Poetas representativos de este momento conocido como post-modernista son Enrique González Martínez, Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde, Baldomero Fernández Moreno y (en sus últimos años) Rubén Darío.³ Por otra parte,

³ En palabras de Federico de Onís, entre 1905 y 1914 se dio una reacción conservadora, habitual, retórica y restauradora de lo que el modernismo en algún momento había negado. Los mismos cultores del estilo modernista formularon cuestionamientos. Se habla de *post-modernismo* para referirse en general a corrientes de renovación no radical: el *senillismo* —con vigencia entre 1915 y 1925, orientado hacia el lenguaje cotidiano y anécdotas rimadas; su representante principal es Baldomero Fernández Moreno—, el *mundonovismo* —palabra creada por el chileno Francisco Contreras para designar un regionalismo rural—, el *nativismo* —defensor de una poesía de la provincia— y el *criollismo* o *regionalismo*. Las características de estas corrientes fueron resumidas por Federico de Onís: acercamiento al prosaísmo, disminución del énfasis expresivo, aunque se siguió cultivando el gusto por la musicalidad del verso, aparición de nuevos tonos —en una gama que va del neorromanticismo al sentimentalismo irónico—; desapego de las mitologías modernistas; olvido del gusto por lo exquisito, surgimiento de aislados o tímidos intentos experimentales. Por otro lado, hubo autores que no se encasillarían ni en las tendencias anteriores ni en el vanguardismo, pese a ser contemporáneos y publicar en la misma época: José Gorostiza, Felisberto Hernández, Roberto Arlt y Jorge Carrera Andrade, entre otros. Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Nueva York: Las Américas, 1961, citado por Nelson Osorio T., “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana*, núms. 114-115 (enero-junio de 1981), p. 233. Luis Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Taurus, 1989, p. 120.

numerosos poetas y creadores, especialmente los más jóvenes, ansiosos por el cambio y en busca de renovadas formas de expresión, volvieron los ojos hacia Europa, cuya vanguardia vivía en ese entonces un periodo de auge y eclosión: su escandalosa y violenta postura sedujo a buena parte de los creadores hispanoamericanos.

Aunque resulta imposible delimitar con justeza el inicio de las manifestaciones de vanguardia en Hispanoamérica, suele darse la prioridad cronológica (como fundador) al chileno Vicente Huidobro, quien en 1914 publicó su manifiesto *Non serviam*, en el que se declaraba antimimético, antimpresionista y antirromántico, al tiempo que pugnaba por un arte autónomo en el que privara lo racional y la elaboración mental sobre la anécdota, la descripción y lo emocional. En 1918 publicaría *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, libros que para Octavio Paz dieron inicio a la vanguardia en castellano.⁴

Con mayor o menor suerte numerosos escritores se sumaron a las nuevas tesis. Libros, revistas y grupos invadieron los diferentes países. En la década de 1920 los "ismos" florecen dispersa, regional y fugazmente: *postumismo* (República Dominicana); *minorismo* y

⁴ Octavio Paz, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona Seix Barral, 1974, p. 184. Las palabras de Rafael Cansinos-Asséns, en 1919, corroboran el carácter fundacional del chileno "Porque si Rubén Darío vino a acabar con el romanticismo, Huidobro ha venido a descubrir la senectud del ciclo noventista y de sus arquetipos, en cuya imitación se adiestran hoy, por desgracia, los jóvenes, semejantes a los alumnos de dibujo que se ejercitan copiando manos y pies de estatuas clásicas." Rafael Cansinos-Asséns es citado por Haroldo de Campos, "Superación de los lenguajes exclusivos", en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, p. 287.

negrismo (Cuba); *euforismo*, *diepalismo*, *atalayismo* y *noísmo* (Puerto Rico); *simplismo* (Perú); *creacionismo*, *runrunismo* y *surrealismo* (Chile); *estridentismo* y *agorismo* (México); *ultraísmo* y *martínfierrismo* (Argentina); *nativismo* (Uruguay). El año de 1922 se considera una cúspide dentro de las vanguardias en Latinoamérica: en Buenos Aires aparece la revista *Proa* y Oliverio Girondo publica *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; en Perú sale a la luz *Trilce* de César Vallejo; en São Paulo, Brasil, se celebra la Semana de Arte Moderno; en México Manuel Maples Arce da a conocer *Andamios interiores*.⁵

Aunque convencionalmente, puede esbozarse una línea cronológica con las fases más importantes a lo largo de la evolución del vanguardismo:

a) Llegan las primeras manifestaciones de vanguardia a la América hispánica. Los manifiestos futuristas de Marinetti son dados a conocer por Rubén Darío en 1909, pero no existe una aceptación ni una difusión generalizadas.

b) Vicente Huidobro funda el creacionismo en 1916. Formación de los primeros vanguardismos hispanoamericanos. En 1918 Huidobro

⁵ La riqueza no fue sólo hispanoamericana. Se considera a 1922 un *annus mirabilis* en la literatura universal. Destacan las publicaciones de *Ulysses* de James Joyce, *The Waste Land* de T. S. Eliot, *The enormous room* de e.e. cummings, *Enrico IV* de Luigi Pirandello, *Fantasia of the Unconscious* de D H Lawrence, *Baal* de Bertold Brecht, *Siddhartha* de Herman Hesse y *Durée et simultanité* de Henri Bergson, entre otros. Hugo J Verani, *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. manifiestos, proclamas y otros escritos*, México. FCE, 1995 [3a ed.], p 11.

publica *Ecuatorial* y *Poemas árticos* y nace el ultraísmo español. Jorge Luis Borges traslada el ultraísmo español a Argentina en 1921.

c) Auge de las vanguardias en la década de 1920. Se fundan múltiples grupos y revistas. Se impone como moda la nueva estética.

d) Crisis financiera de 1929. Las condiciones políticas cambian. Ocaso de las vanguardias en su fase experimental. La virulencia artística —proyecto estético— se agota, y toma su lugar la polémica sobre la militancia político-social —proyecto ideológico—. Surgen movimientos tardíos —en especial derivados del surrealismo. Hacia 1938 se cierra el ciclo como fenómeno generalizado.

1.1. 2 Características de la vanguardia

Elaborar una exposición sintética de las vanguardias implica varias dificultades. “Las vanguardias se deben contemplar en el flujo del tiempo como el vector de una parábola que atraviesa puntos o momentos distintos.”⁶ Sin embargo, pese a esta heterogeneidad, es posible ubicar aspectos clave en común, tanto estilísticos como cronológicos, en sus múltiples manifestaciones.

En líneas generales, se distinguen los siguientes rasgos fundamentales dentro del vanguardismo hispanoamericano —en su mayor parte, por supuesto, heredados de Europa:

⁶ Alfredo Bosí, “La parábola de las vanguardias hispanoamericanas”, en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. textos programáticos y críticos*, Madrid. Cátedra, 1991, p. 15.

a) *Obsesión por lo nuevo y lo moderno*: gusto por la tecnología y sus inventos. Un maquinismo que en mucho es burda traslación del futurismo de Marinetti —lluvia de locomotoras, tranvías, rascacielos, ascensores, túneles, aviones: eso que irónicamente se llamó modernolatría—. Culto de la ciudad, las masas y lo urbano.

b) *Búsqueda de libertad*. Abierta disposición para crear formas y combinarlas, así como para expresarse y pensar libremente. Apertura de pulsiones afectivas que los patrones dominantes solían censurar.

c) *Deseo radical de renovación literaria*: abolir el pasado y prefigurar el futuro. Sensación de que los artistas se ponen al día con el arte internacional. Actitud cosmopolita. Mezcla de imitación de los modelos metropolitanos con la búsqueda de una identidad originaria y original.

d) *Iconoclasia y rebeldía*. Utilización sistemática del humor, la autoirrisión y la autodestrucción. Actitud crítica constante, a veces afortunada y, en ocasiones, sin sentido y hasta disparatada.

e) *Concepto de simultaneidad temporal y ubicuidad espacial*. Uso de imágenes geométricas.

f) *Utilización del verso libre, la irregularidad métrica y la libre sintaxis*. Se repudia el uso de nexos lógicos. Fragmentarismo y discontinuidad. Uso heterodoxo de la tipografía y del espacio en blanco de la página con el fin de lograr imágenes insólitas tanto formal como semánticamente. Esbozos de coloquialismo y prosaísmo. Rescate de formas populares o tradicionales.

El vanguardismo hispanoamericano —exceptuando el 22 brasileño— fue casi exclusivamente literario. Las tendencias que mayor influencia ejercieron sobre él —y que, en general, tuvieron buena fortuna— fueron el cubismo, el futurismo, el expresionismo y, como una amalgama final de las aspiraciones vanguardistas, el surrealismo. No es difícil encontrar entremezclados nombres, aquí y allá, en los diferentes grupos hispanoamericanos, o bien percatarse de su coincidencia en estilos y objetivos.

Sobresalen algunos aspectos básicos de la expansión vanguardista. En primer lugar, su aceptación generalizada y simultánea en casi toda Hispanoamérica, muchas veces sin conexión entre sí pero prácticamente con el mismo espíritu en todas las corrientes. En segundo lugar, su afirmación como proceso de apropiación cultural y adopción estética de normas europeas, fenómeno frecuente en Hispanoamérica. Por otro lado, debe subrayarse que las vanguardias de ninguna manera representan un *monopolio* dentro de la creación artística de aquellos años, ni tampoco su herencia más sustancial. La vanguardia coexistió con numerosos autores independientes que, aun después de haber participado en algún momento en sus filas, negaron cualquier filiación con los grupos y fustigaron rabiosamente sus objetivos y obras —los sobresalientes casos de Jorge Luis Borges y César Vallejo—, así como de autores que, sin participar activamente con las vanguardias, emplearon sus herramientas renovadoras y crearon o cultivaron nuevos estilos —los

casos de *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda y los haikús y versos ideográficos de José Juan Tablada—. El solo nombre de estos escritores permite observar la relevancia del fenómeno.

Finalmente, debe mencionarse que, en forma paralela a la inquietud estética, en los años veinte se vivió un cuestionamiento generalizado de la mayoría de los sistemas políticos e ideológicos dominantes.⁷ La rebelión artística y cultural se vinculó, en mayor o

⁷ Los primeros años del siglo XX en Hispanoamérica representaron un agudo proceso de cambio en diversas esferas de su vida y su cultura. Tras casi un siglo de emancipación del poder colonial español, los países hispanoamericanos se enfrentaban casi en su totalidad a fenómenos similares en los terrenos político, social y económico. Por un lado, el inicio del siglo XX significó una crisis global y generalizada en la cultura occidental, y por otro, implicó la proliferación de crisis muy localizadas en distintos puntos de Hispanoamérica, lo cual, en conjunto, llevó a malestares, encrucijadas y soluciones particulares de acuerdo con los problemas y condiciones específicos de cada región. América Latina pasó paulatinamente a formar parte del área hegemónica política y económica de los Estados Unidos de América. Monopolios norteamericanos, con respaldo político e incluso militar de su gobierno, asumieron su papel como ejes de subordinación del territorio y promotores de desarrollo. Se debilitó el poder de las oligarquías agrarias y se fortalecieron las burguesías locales, al tiempo que se presentaba un crecimiento del proletariado y de las capas medias urbanas. Las diversidades nacionales y regionales se relativizaron; el continente pasó —no repentina, sino gradual y progresivamente— a depender de las mismas determinantes del sistema norteamericano. Comenzó un resquebrajamiento de los valores rurales y de sus intereses de poder. Las nuevas clases medias y ciertos sectores populares se organizaron y reclamaron su derecho a intervenir políticamente. La política adquirió un carácter de lucha de masas en un grado nunca antes visto. Un anhelo de reforma se dio en la gran mayoría de las universidades hispanoamericanas, siempre con tintes antioligárquicos, nacionalistas, populares y antimperialistas. La ola reformista universitaria, en busca de un *nuevo espíritu*, proliferó en la mayoría de las escuelas superiores latinoamericanas. A lo largo del continente los estudiantes parecían hablar un mismo lenguaje. Los movimientos se sucedieron. Córdoba, Buenos Aires y Santa Fe (1919), La Plata (1919-1920), Cuzco y Santiago de Chile (1920), Tucumán y México

menor grado, con la revolución social. Muchos artistas se incorporaron a la crítica política e incluso a las luchas por el socialismo o por el poder. Las preocupaciones sociales estuvieron latentes o formaron parte de las temáticas de vanguardia, incluso en los grupos de tendencia estetizante —como el caso de los estridentistas mexicanos y del movimiento antropofágico brasileño—. No obstante, a fines de los años veinte —cuando lo *nuevo* perdió su capacidad de escándalo y la crisis política de entreguerras se agudizó—, los proyectos ideológicos pasaron a un primer plano de discusión, lo que de algún modo prefiguró el fin de la vanguardia artística como tal. Dicha polémica no se libró únicamente en Hispanoamérica, sino que se trató de un fenómeno internacional —basta recordar las cruentas diferencias entre las tendencias duras del comunismo y las posiciones tolerantes de algunos surrealistas militantes del Partido Comunista—.

(1921), más tarde Montevideo, La Habana, Bogotá, Trujillo, Quito, Guayaquil, Panamá, La Paz, Asunción... Los estudiantes, poco a poco, al provenir de clases medias, intervinieron en sus respectivos gobiernos y se integraron a los sistemas contra los que pelearon, o bien buscaron alianzas con grupos proletarios y radicalizaron sus posturas, lo cual pudo haber desvirtuado sus propósitos originales, pero cuya combatividad hizo del estudiantado un factor político inédito hasta entonces. Las circunstancias culturales y políticas permiten comprender las complejidades y contradicciones de este momento histórico, independientemente de la conciencia real que pudieran haber tenido sus protagonistas. La ideología que amalgamaba a las sociedades había entrado en crisis. En Nelson Osorio T., "Para una caracterización histórica del vanguardismo. .", p. 238 [Citando a Gabriel Del Mazo (comp.), *La reforma universitaria*, La Plata, Centro de estudiantes de ingeniería, 1941, tomo III, pp. 457-458]

1. 2 La poesía conversacional

Existe la aceptación, por gran parte de la crítica, en cuanto a la presencia de una tendencia poética hispanoamericana denominada, en términos generales, *conversacional*. Bajo esta etiqueta han sido considerados poetas de distintas temperaturas, motivaciones y generaciones, así como lejanos ideológicamente entre sí. Su característica principal ha sido la búsqueda de un tono próximo al habla cotidiana. A diferencia de los vanguardistas de principios del siglo XX, los poetas conversacionales no defendieron una declaración programática de postulados estéticos ni tampoco una cerrazón explícita ante otras tendencias.

La poesía conversacional se halla ligada a diversas tradiciones que, a lo largo de la literatura, han buscado un discurso directo, un aligeramiento de la ostentación y una expresión más sencilla. Para el poeta Luis Cernuda, la relación histórica entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito, aunque poco o nunca estudiada, ha sido fundamental en la evolución de los estilos literarios. Afirma que tal evolución no puede ser representada por un esquema ininterrumpido y lineal, cercano a la idea de progreso, sino por una especie de movimiento de péndulo que oscila, según un mayor o menor acercamiento, entre lenguaje hablado y lenguaje escrito.⁸ Luis Cernuda afirma que tal

⁸ Luis Cernuda cita tres ejemplos de mayor o menor acercamiento: a) Momentos en que lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Jorge Manrique. b) Momentos en que los lenguajes hablado y escrito comienzan a diverger, como en Garcilaso de la Vega. c) Momentos, por último, en que estos lenguajes se oponen, como ocurre con Luis de Góngora. Para

movimiento pendular no responde a los caprichos de cada poeta, pues los cambios en la expresión y en el estilo literarios son características de la época en que le haya tocado vivir. El poeta no vive en las nubes, por el contrario, está en contacto íntimo con la realidad circundante y, consciente de ello, debe hallar una expresión adecuada para comunicar su visión del mundo.

Según estas consideraciones, la poesía conversacional vendría a ser uno de los extremos históricos del constante movimiento pendular en la evolución poética. La tendencia conversacional debe verse como un punto más dentro de una larga tradición en español. ¿Qué línea separará entonces lo contemporáneo de lo que ha dejado de serlo? Nuestro tiempo y nuestro horizonte cultural tienen extensas raíces. El espíritu contemporáneo —su estilo, su carácter y su modo de ser— se remontaría a los orígenes mismos de la poesía: una continuidad que hace de la lírica lo que ella es y no otra cosa. Una continuidad llena de transiciones a través de una línea ondulante e irregular, sin fronteras definidas con precisión y con productos conservadores, ambiguos o renovadores. Finalmente, la creación de

Cernuda, una vez que se llega a un extremo de la oposición se procura regresar al extremo primero, tratando de que la expresión se renueve y los lenguajes coincidan. Para él la evolución de la poesía clásica española, en los siglos XVI y XVII, marca el avance de uno a otro extremo. Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970 [2a. ed.], pp. 16-18.

cada poeta, en mayor o menor medida, juega con elementos de la conversación incluso sin estar de acuerdo explícitamente con la sencillez o el hermetismo.

Es fundamental, por otra parte, considerar dentro del desarrollo de la poesía conversacional hispanoamericana su relación con el prosaísmo, entendido como un estilo poético que emplea recursos —temáticos, léxicos y sintácticos— de la prosa. Los elementos prosaicos, como herramientas expresivas, fueron menospreciados —hasta antes del romanticismo— cuando intentaron penetrar en los dominios de la poesía, regidos por la métrica, la rima y las temáticas y musicalidades tradicionales. La prosa, sin ser necesariamente palabra hablada, fue diluyéndose a partir del siglo XIX en la expresión de los discursos poéticos mediante un proceso simultáneo al adelgazamiento de las fronteras entre los géneros literarios. Muchos, desde entonces, han sido los poetas calificados, con frecuencia negativamente, como prosaicos. Poco a poco la prosa encontró su sitio en la lírica y terminó por *aligerar* o *suavizar* posibles discursos abigarrados, oscuros o herméticos.

* * *

Varios autores han estudiado la corriente conversacional en busca de interpretar sus raíces y llegar a una definición más o menos exacta. Para José Emilio Pacheco, por ejemplo —ubicado dentro de este grupo de poetas—, en Hispanoamérica apareció junto con las vanguardias (los *ismos*) otra tendencia que, casi medio siglo después,

sería reconocida como vanguardia y llamada *antipoesía* y *poesía conversacional*, para él términos afines pero no idénticos. “Esta corriente, realista y no surrealista, se origina en la ‘New Poetry’ norteamericana. Aparece de manera tan subrepticia que ni siquiera sus introductores se dan cuenta de lo que han aportado.” A su juicio, la poesía conversacional surge en 1922, aunque no como movimiento ni corriente, sino como resultado de la influencia cultural norteamericana en México y en el Caribe, cuyo escenario es el México del ministro José Vasconcelos y su teoría de la unión cultural hispanoamericana. Los fundadores: el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el nicaragüense Salomón de la Selva y el mexicano Salvador Novo,⁹ cuyas aportaciones principales fueron la adopción y domesticación de la dicción poética angloamericana, pues el prosaísmo como tal tenía ya antecedentes muy importantes.¹⁰

⁹ José Emilio Pacheco menciona algunos libros clave en la aparición de la corriente conversacional: *El soldado desconocido* (1922) de Salomón de la Selva, *La poesía norteamericana moderna* (Antología, 1924), *Espejo* (1933) y *Poemas proletarios* (1934) de Salvador Novo; y *Panorama de la otra América: 20 años de literatura en los Estados Unidos* (Antología, 1928) de Pedro Henríquez Ureña. José Emilio Pacheco, “Nota sobre la otra vanguardia” en *Revista Iberoamericana* (*Vicente Huidobro y la vanguardia*, número especial dirigido por René de Costa), vol. XLV, núm. 106-107, enero-junio de 1979, pp. 327-328.

¹⁰ José Emilio Pacheco se refiere a los modernistas Amado Nervo, José Asunción Silva y Rubén Darío; los postmodernistas Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde, Baldomero Fernández Moreno y Luis Carlos López, así como los jóvenes y vanguardistas Jorge Luis Borges y Pablo de Rokha. José Emilio Pacheco, p. 328. Roberto Fernández Retamar, por otra parte, coincide con lo anterior al señalar que el prosaísmo es un fenómeno distinto al de la poesía conversacional. Extiende el abanico de autores españoles e hispanoamericanos que buscaron un acercamiento entre prosa y poesía, subrayando su consecuente influencia en el nacimiento de la poesía

Para Mónica Mansour esta corriente, a la que denomina *poesía coloquial hispanoamericana*, es producto de una línea *prosaica* que se “inicia con las vanguardias de este siglo pero que puede remontarse a la transformación del concepto de *poesía* y su función, a partir del romanticismo”.¹¹ Según su teoría, en la lírica han coexistido desde entonces dos líneas con predominancias alternas: la llamada *poética* y la llamada *prosaica* —para ella ambos términos inadecuados— con autores y momentos de auge respectivo. Este *prosaísmo* ha implicado, en primer lugar, un uso de temas cotidianos y “triviales” en oposición a los discursos “superiores, trascendentes y universales” de la línea *poética*; y en segundo, un empleo del “ritmo de la prosa” (nunca claramente definido) opuesto al tradicional, exclusivo y particular manejo rítmico mediante combinaciones establecidas entre los sonidos y acentos de la lengua.

Independientemente de la exacta localización de sus antecedentes históricos, situación por demás relativa, el *prosaísmo* y el gusto por la palabra hablada alcanzaron enorme éxito y difusión entre poetas y público alrededor de las décadas de 1950 y 1960. El estilo se convirtió en la retórica de moda, lo que implicó que sus recursos no se

conversacional: Ramón de Campoamor, Gustavo Adolfo Bécquer y Álvaro Armando Vasseur —menciona también a Luis Carlos López y Baldomero Fernández Moreno—. Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México: Nuestro tiempo, 1977, pp. 145-155.

¹¹ Mónica Mansour, “La poesía coloquial en América Latina” en *Ensayos sobre poesía*, México UNAM, 1993, pp. 11-13.

asumieran como tales, sino como formas y modalidades espontáneas, es decir, como el hecho mismo de escribir.¹² Numerosos autores fueron catalogados bajo el mismo membrete. Una promoción (no generación, pues se trata de un fenómeno suprageneracional) prefirió el tono hablado y mantuvo cierta coherencia temática, lo que llevó al acuñamiento de distintos calificativos para identificar al mismo y heterogéneo grupo: poesía dialogal, coloquial, conversacional, existencial o cotidiana, etiquetas todas discutibles e insuficientes.¹³ A tal confusión terminológica debe agregarse que algunos buscaron una etiqueta personal para definir su propio trabajo (o incluso la tendencia en general) —el *exteriorismo* de Cardenal, la *poesía de emergencia* de Benedetti, el *realismo coloquial* de José Emilio Pacheco o la *antipoesía* de Nicanor Parra—, y que ciertos grupos, fundamentalmente de izquierda, inventaron mementos de cuño social —poesía revolucionaria, social, testimonial, de protesta, de compromiso.

1. 2 .1 Algunas características

Los siguientes rasgos que señalo son fruto de mis lecturas, así como de una recopilación de observaciones que distintos autores (mencionados y citados al pie anteriormente) han realizado al analizar

¹² Roberto Fernández Retamar, p. 151.

¹³ Samuel Gordon, "Los poetas ya no cantan ahora hablan" en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LVI, núm. 150, enero-marzo de 1990, pp. 255-257.

la tendencia. Se trata de una lista extensa que se relaciona con los diferentes poetas en mayor o menor medida.

1) *Exploración del lenguaje hablado*. Uso de expresiones coloquiales y tonos de la conversación (tuteo, voseo [binomio yo-tú]). Sonoridad coloquial.

2) *Gusto por el prosaísmo*. Se relativizan los límites entre verso y prosa. El ritmo de la prosa enriquece la musicalidad poética. Liberación y alejamiento de los ritmos tradicionales y de la métrica. Desenfado, apertura de temas. Exploración de temas cotidianos.

3) *Narratividad*. No hay una frontera radical entre géneros: el poema aborda el relato, la carta y la historia por igual.

4) *Humor y comicidad*. Del sarcasmo a la ironía pasando por la parodia, la irreverencia, los juegos de palabras, los temas *triviales* y hasta el chiste.

5) *Búsqueda de lo sencillo, claro y directo*, en oposición a los discursos misteriosos, oscuros o enigmáticos. La sencillez descansa tanto en el nivel sintáctico como en el léxico. Se intenta un mayor contacto con el lector.

6) *Desacralización del poeta* como iluminado, erudito o académico, así como de las ideas de lo *sublime*, *superior*, *trascendental* y *universal*. Conciencia de la devaluación e ineficacia social del lenguaje poético tradicional. Rechazo de culteranismos. Reacción contra el *arte puro*, el hermetismo, la abstracción y, en el terreno ideológico, contra el elitismo.

7) *Eclecticismo*. Experimentación y diversificación en tono y lenguajes. Apertura semántica para significados considerados no poéticos. No necesariamente hay un tono coloquial, sino una crítica de la poesía y la tradición, lo que permite el juego con diversos recursos tradicionales y no tradicionales.

8) *Uso de frases hechas (ready mades)* y de giros tomados de otros lenguajes *no poéticos* (publicitario, propagandístico, periodístico, jurídico, deportivo, clichés, notas aclaratorias, onomatopeyas, jergas populares, etcétera).

9) *Intertextualidad*. Cruce de enunciados o tópicos tomados de otros textos.

10) *Preocupaciones sociales* —en mayor o menor medida— sin reprimir impulsos líricos ni ideales estéticos.

1. 2. 2 Antecedentes y representantes

Se menciona a gran diversidad de autores como antecedentes de la poesía conversacional. El espectro es amplio. Hay quienes califican a la inclinación coloquial como una cualidad de todos los tiempos, independientemente de corrientes o catálogos. Hay críticos que la consideran un producto histórico cuyas raíces deben buscarse en el siglo XIX. Hay quienes buscan paralelismos y modelos en autores de otras lenguas, especialmente la inglesa, y quienes enfocan su análisis únicamente a la lengua española.

Algunos críticos consideran a la sencillez en el estilo, sin importar la época, como una cualidad cercana al lenguaje de la conversación: citan a autores como Safo, Catulo, Gonzalo de Berceo, William Shakespeare o Jorge Manrique. Otros comparten la idea generalizada del romanticismo como inicio de la tensión constante, dentro del discurso poético, entre abigarramiento y claridad, lo cifrado y lo austero, lo enigmático y lo directo, con una lista más flexible de escritores románticos y postrománticos: William Blake, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Ramón de Campoamor y Gustavo Adolfo Bécquer, entre tantos otros. En la lista de autores del siglo XX —mencionada a menudo como modelo o influencia decisiva de lo conversacional hispanoamericano— sobresalen los autores estadounidenses. La lista incluiría a los norteamericanos William Carlos Williams, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot, Carl Sandburg, John Ashbery, Karl Shapiro y Robert Bly, entre otros, además de autores de otras nacionalidades como Bertolt Brecht, Carlos Drummond de Andrade y Fernando Pessoa.

Esta amplia y discutible genealogía cerraría con una lista de escritores hispanoamericanos. Comienza con la generación modernista y postmodernista —José Asunción Silva, Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde—, continúa con los vanguardistas —Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, César Vallejo, Pablo Neruda—, para concluir con los autores plenamente considerados conversacionales.

De aquí se desprenden algunos aspectos sobresalientes en cuanto a los antecedentes históricos de la poesía conversacional:

a) La tradición coloquial es antigua. Siguiendo la tesis expuesta por Luis Cernuda, forma parte de una relación pendular con la poesía oscura o hermética a lo largo de la historia.

b) El periodo romántico¹⁴ y post-romántico, tanto en español como en otras lenguas, puede considerarse el inicio de lo propiamente coloquial defendido como propósito explícito o bandera.

c) La tradición inglesa, y en especial la norteamericana del siglo XX, resulta un antecedente fundamental de la poesía conversacional hispanoamericana.

¹⁴ "Hacia 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos *modernismo*. Aquí conviene hacer una pequeña aclaración: el *modernismo* hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama *modernism*. [...] El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista. [...] El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora; otro romanticismo. [...] El romanticismo inició una tímida reforma del verso castellano, pero fueron los modernistas los que, al extremarla, la consumaron. La revolución métrica de los modernistas no fue menos radical y decisiva que la de Garcilaso y los italianizantes del siglo XVI, aunque en sentido contrario. Opuestas e imprevisibles consecuencias de dos influencias extranjeras, la italiana en el siglo XVI y la francesa en el XIX: en un caso triunfó la versificación regular silábica, mientras que en el otro la continua experimentación rítmica se resolvió en la reaparición de metros tradicionales y, sobre todo, provocó la resurrección de la versificación acentual." Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 126, 131 y 132.

A continuación agrego una lista amplia —no exhaustiva ni rígida— de integrantes reconocidos dentro de la corriente conversacional y su nacionalidad.

- *Argentina*: Jorge Luis Borges, César Fernández Moreno, Saúl Yurkievich, Juan Gelman.
- *Cuba*: Eugenio Florit, Nicolas Guillén,* Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís.
- *Chile*: Pablo Neruda,* Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Armando Uribe Arce, Alberto Rubio.
- *El Salvador*: Roque Dalton.
- *México*: Salvador Novo, Renato Leduc,* Efraín Huerta, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco.
- *Nicaragua*: Salomón de la Selva, José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal.
- *Uruguay*: Mario Benedetti.

Y para finalizar un esquema con algunas de sus obras más importantes —organizadas según el año de aparición—.

AÑO	TÍTULO	AUTOR
1922	<i>El soldado desconocido</i>	Salomón de la Selva
1925	<i>XX poemas</i>	Salvador Novo.
1933	<i>Espejo. Poemas antiguos</i>	Salvador Novo
1934	<i>Poemas proletarios. Never ever.</i> <i>Frida Kahlo.</i>	Salvador Novo
1940	<i>Niño de ayer</i>	Eugenio Florit

*

Puede considerarse conversacional buena parte de su producción poética.

1943	<i>Poemas de guerra y esperanza</i>	Efraín Huerta
1948	<i>Nuevo amor, 1933-1948</i> <i>La miseria del hombre</i>	Salvador Novo Gonzalo Rojas
1949	Evocación de Horacio	Salomón de la Selva
1950	<i>Horaf</i>	Jaime Sabines
1951	<i>La señal</i>	Jaime Sabines
1952	<i>Adán y Eva</i>	Jaime Sabines
1954	<i>Poemas y antipoemas</i> <i>Odas elementales</i>	Nicanor Parra Pablo Neruda
1955	<i>Poemas de este tiempo y de otro</i>	Enrique Lihn
1956	<i>Poemas de la oficina</i> <i>Tarumba</i> <i>Los poemas de viaje. Estrella en alto</i>	Mario Benedetti Jaime Sabines Efraín Huerta
1958	<i>La cueca larga</i> <i>Estravagario</i> <i>Elegías. La paloma de vuelo popular</i>	Nicanor Parra Pablo Neruda Nicolás Guillén
1959	<i>Vagabundo del alba</i> <i>Al pie de la letra. Materia memorable.</i>	Fayad Jamís Rosario Castellanos
1960	<i>Recuento de poemas</i> <i>Hora 0</i> <i>Lívica luz</i> <i>La realidad</i>	Jaime Sabines Ernesto Cardenal Rosario Castellanos Roberto Fernández Retamar
1961	<i>Poemas del hoyporhoy</i> <i>Velorio del solo</i> <i>Epigramas</i> <i>Diario semanal y poemas en prosa. Poemas sueltos</i>	Mario Benedetti Juan Gelman Ernesto Cardenal Jaime Sabines
1962	<i>Versos de salón</i> <i>Gotán</i> <i>Con las mismas manos</i> <i>Los puentes. La pedrada. Por esta libertad</i>	Nicanor Parra Juan Gelman Roberto Fernández Retamar Fayad Jamís

1963	<i>Manifiesto</i> <i>Noción de patria</i> <i>La pieza oscura</i>	Nicanor Parra Mario Benedetti Enrique Lihn
1964	<i>Gethsemaní, Ky</i> <i>Tengo. Poemas de amor</i> <i>Contra la muerte</i>	Ernesto Cardenal Nicolás Guillén Gonzalo Rojas
1965	<i>Cólera Buey</i> <i>Próximo prójimo</i> <i>Historia antigua</i> <i>Oración por Marilyn Monroe y otros poemas</i>	Juan Gelman Mario Benedetti Roberto Fernández Retamar Ernesto Cardenal
1966	<i>Contra los puentes levadizos</i> <i>Poesía de paso</i> <i>Argentino hasta la muerte</i> <i>El estrecho dudoso</i>	Mario Benedetti Enrique Lihn César Fernández Moreno Ernesto Cardenal
1967	<i>Canciones rusas</i> <i>El gran Zoo</i> <i>A ras de sueño</i> <i>Yuria</i> <i>Buena suerte viviendo</i> <i>Los aeropuertos</i>	Nicanor Parra Nicolás Guillén Mario Benedetti Jaime Sabines Roberto Fernández Retamar César Fernández Moreno
1968	<i>Responsos, 1966-1968</i>	Efraín Huerta
1969	<i>Obra gruesa</i> <i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> <i>Quemar las naves</i> <i>Elogio de la sombra</i> <i>Los poemas de Sidney West</i> <i>Fricciones</i> <i>Homenaje a los indios americanos. Salmos.</i> <i>Escrito en Cuba. La musiquilla de las pobres esferas</i>	Nicanor Parra José Emilio Pacheco Mario Benedetti Jorge Luis Borges Juan Gelman Saúl Yurkievich Ernesto Cardenal Enrique Lihn
1970	<i>Vida en el amor</i>	Ernesto Cardenal
1971	<i>Los profesores</i> <i>Fábulas.</i>	Nicanor Parra Juan Gelman

1972	<i>Emergency poems. Artefactos</i> <i>Maltiempo</i> <i>Irás y no volverás</i> <i>La rueda dentada. El diario que a diario</i>	Nicanor Parra Jaime Sabines José Emilio Pacheco Nicolás Guillén
1973	<i>Letras de emergencia</i> <i>Abrí la verja de hierro</i> <i>Oráculo sobre Managua</i> <i>Cuaderno paralelo</i> <i>Algo sobre la muerte del mayor Sabines</i> <i>Poemas prohibidos y de amor 1935-1968</i>	Mario Benedetti Fayad Jamís Ernesto Cardenal Roberto Fernández Retamar Jaime Sabines Efraín Huerta
1974	<i>Los eróticos y otros poemas</i> <i>Poesía no eres tú, 1960-1974</i> <i>Circunstancia de poesía</i>	Efraín Huerta Rosario Castellanos Roberto Fernández Retamar
1975	<i>Islas a la deriva</i> <i>Por fuerza mayor</i> <i>La rosa profunda</i> <i>El evangelio en Solentiname</i>	José Emilio Pacheco Enrique Lihn Jorge Luis Borges Ernesto Cardenal
1977	<i>Sermones y prédicas del Cristo de Elqui</i> <i>Circuito interior</i> <i>La casa y el ladrillo</i> <i>Oscuro</i> <i>En Cuba</i> <i>Buenos Aires me vas a matar</i>	Nicanor Parra Efraín Huerta Mario Benedetti Gonzalo Rojas Ernesto Cardenal César Fernández Moreno
1978	<i>Poemínimos</i> <i>Rimbomba</i> <i>Desde entonces</i>	Efraín Huerta Saúl Yurkievich José Emilio Pacheco
1979	<i>Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui</i> <i>Transtierro</i> <i>Cotidianas</i> <i>A partir de Manhattan</i>	Nicanor Parra Gonzalo Rojas Mario Benedetti Enrique Lihn

1980	<i>Transa poética</i> <i>Historia de la noche</i> <i>Juana y otros poemas personales (en México: Circunstancia y Juana)</i>	Efraín Huerta Jorge Luis Borges Roberto Fernández Retamar
1981	<i>El anti-Lázaro</i> <i>Del relámpago</i>	Nicanor Parra Gonzalo Rojas
1982	<i>Ecopoema de Nicanor Parra</i> <i>50 poemas</i> <i>Estación de los desamparados</i> <i>Hacia el sur</i>	Nicanor Parra Gonzalo Rojas Enrique Lihn Juan Gelman
1983	<i>Chistes para desorientar a la policía</i> <i>poesía</i> <i>El Paseo Ahumada</i>	Nicanor Parra Enrique Lihn
1984	<i>Geografías</i>	Mario Benedetti
1985	<i>Hojas de Parra</i>	Nicanor Parra
1986	<i>El alumbrado</i> <i>Preguntas al azar</i> <i>Pena de extrañamiento</i>	Gonzalo Rojas Mario Benedetti Enrique Lihn
1987	<i>La aparición de la virgen</i>	Enrique Lihn
1988	<i>Yesterday y mañana</i> <i>Materia de testamento</i>	Mario Benedetti Gonzalo Rojas
1989	<i>Diario de muerte</i> <i>Cántico cósmico</i>	Enrique Lihn Ernesto Cardenal
1990	<i>Despistes y franquezas</i> <i>Desocupado lector</i>	Mario Benedetti Gonzalo Rojas
1991	<i>Las soledades de Babel</i>	Mario Benedetti
1993	<i>Otros poemas sueltos</i> <i>El silencio de la luna</i>	Jaime Sabines José Emilio Pacheco

1.3 La poesía chilena del siglo XX

La obra de Nicanor Parra implica ineludibles relaciones con el proceso general de la poesía chilena. La antipoesía surge en una situación histórica particular del contexto de su literatura nacional. Nace en una etapa y en un país prolíficos e influyentes dentro de la poesía en lengua española en el siglo XX. Chile representa su inmediato horizonte cultural. Como propuesta, la antipoesía rompe con modelos poéticos heredados y, al hacerlo, se apoya necesariamente en valores tradicionales. En su legado nacional se encuentra buena parte de estos valores. Desde la poesía romántica del siglo XIX hasta la aparición de la obra de Nicanor Parra puede trazarse una línea de afinidades y divergencias.

1.3.1 La poesía romántica chilena

El romanticismo cubre un periodo definido dentro de la literatura chilena. Comienza en la década de 1840 y domina la interpretación artística hasta fines del siglo XIX.¹⁵ Sin embargo, el modo romántico no desaparece de golpe, de hecho, posee una prolongación en el siglo XX que cristaliza en la poesía modernista.

¹⁵ El romanticismo, como definición, tiene un alto grado de vaguedad. Se filia como románticos a personajes de las más distintas épocas, o bien a temas que se abordaron a lo largo de su desarrollo. El romanticismo es entendido como determinada actitud radical del hombre ante la vida. No obstante, puede afirmarse que se trata de un periodo determinado, definido y completo dentro de la historia de la literatura. Véase a José Promis Ojeda, "Romanticismo y poesía romántica en Chile", introducción a *Poesía romántica chilena*, Santiago de Chile: Nascimento, 1965, pp. 7 y 8.

La mayoría de los críticos coinciden en señalar la escasez, ramplonería y falta de originalidad de los poetas románticos chilenos. A muchos se les califica como "meros versificadores" proclives a confundir fuerza con grandilocuencia y emoción con sentimentalismo y retórica. Incluso un crítico conservador como Hernán Díaz Arrieta *Alone*, en su *Historia personal de la literatura chilena*, afirma: "Este capítulo [la poesía romántica] podría suprimirse perfectamente, sin que se perdiera nada de importancia."¹⁶ Otros aceptan que hay poco deslumbrante en ellos, pero reconocen su esfuerzo precursor y subrayan el que su tarea no haya contado con el respaldo de una fuerte tradición colonial.¹⁷ En ellos hubo más una postura libresca que de sensibilidad vital. Defienden el concepto del poeta como ser superior, genial, cuasidivino, incomprendido y solitario en la sociedad, virtuoso y nacionalista. Abordan los temas de la angustia por el paso del tiempo, el carácter abrumador de la existencia y el desencanto ante la vida, así como la idea del ser humano como ángel caído y de la mujer como un ser divino, sensual, imposible y cruel. Imitan por igual a escritores neoclásicos que a románticos.¹⁸ Entre los poetas románticos chilenos se encuentran Salvador Sanfuentes, Guillermo Matta, José

¹⁶ José Promis Ojeda, pp 11 y 12

¹⁷ José Promis Ojeda, pp. 11 y 12, y Manuel Rojas, *Manual de literatura chilena*, México: UNAM, 1964, p. 57.

¹⁸ Entre los neoclásicos se encuentran José Cadalso, Manuel José Quintana y Leandro Moratín, y, entre los románticos, José de Espronceda, José Zorrilla, Gustavo Adolfo Bécquer, Gaspar Núñez de Arce, Ramón de Campoamor, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine y Alfred de Musset

Antonio Soffia y Guillermo Blest Gana. La mayoría de ellos tuvieron una buena situación social: algunos eran ricos, varios fueron abogados de profesión desempeñando puestos como embajadores y gobernadores. No hay entre ellos hombres de clase humilde ni del pueblo. Bajo un gobierno benignamente autocrático, impuesto por latifundistas de aspiraciones aristocráticas y una burguesía adinerada, sólo un sector muy pequeño participaba en la vida espiritual del país. El afrancesamiento de todos ellos era chocante hasta para los hombres de ese siglo.¹⁹ Muchos ni siquiera recogieron en un volumen sus composiciones que quedaron dispersas en periódicos y revistas. Ya desde entonces será posible identificar históricamente dos tipos de sensibilidad como consecuencia de la distribución social en Chile: un mundo rural y otro urbano, un mundo trabajador y otro aristocrático, que, con el correr de los años, se han ido influyendo mutuamente.²⁰

¹⁹ "El año 1888, en una asamblea católica, don Juan Agustín Barriga lamentaba, con su magnífica elocuencia, que todo en Chile fuera francés: los vinos que se bebían, los trajes que se llevaban, los libros que se leían y las ideas que primaban, la religión de las señoras como la irreligión de los caballeros." Hernán Díaz Arrieta *Alone, Historia personal de la literatura chilena*, Santiago de Chile: 1962 [2a. ed.], p. 12, citado por Manuel Rojas en su introducción a la antología *Esencias del país chileno (Poesías)*, México: UNAM, 1963, pp. 17 y 18.

²⁰ Jorge Elliott, "La nueva poesía chilena" estudio preliminar de *Antología crítica de la poesía chilena*, Santiago de Chile: Nascimento, 1957, pp. 41 y 42.

1.3.2 El modernismo en Chile

El modernismo chileno tiene la marca de la presencia juvenil de Rubén Darío, quien llegó al país a mediados de 1886, cuando recién cumplía 20 años. En Santiago trabó amistad con jóvenes que compartían similares inquietudes artísticas —entre ellos Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente de la república—. Darío publicó en Chile por primera vez los libros *Abrojos* (1887) y *Azul* (1888), además de algunos trabajos en verso y en prosa en diversos diarios. En 1887 Rubén Darío ganó un concurso literario con el tema "Canto épico a las glorias de Chile en la Guerra del Pacífico", compartiendo el primer premio con Pedro Nolasco Préndez, su amigo.²¹ Este certamen quedó como una fecha célebre en la historia de la literatura nacional. Sirvió para estimular a centenares de escritores, jóvenes y viejos, y dio motivo para innumerables polémicas, sátiras, imitaciones y críticas.

Durante los años de estancia de Rubén Darío, y los subsiguientes, la prosa y la poesía chilenas experimentaron grandes cambios. Hasta ese momento la poesía se veía disminuida por su carácter marcadamente retórico y sentimental, al tiempo que la prosa era víctima de una excesiva rigidez.²² Rubén Darío ahuyentó la

²¹ En otra categoría del concurso se convocó a la composición de poemas al estilo de Gustavo Adolfo Bécquer. En esta rama no hubo premio. Se consideró que había textos muy buenos entre los más de 40 participantes, por lo que se decidió publicar a los mejores. Manuel Rojas, *Manual de literatura chilena*, pp. 64-65.

²² La famosa polémica entre el venezolano Andrés Bello y el argentino Domingo Faustino Sarmiento tuvo enorme relevancia en Chile. Ambos convivieron en el país en distintos lapsos a partir de la década de 1830. Significó una discusión en la que el primero encarnó la medida (lo

inmovilidad. Comenzó a surgir una poesía desmesurada en distintos grados. En cuanto a la prosa, ésta adquirió color, brillo y elementos antes desconocidos, los cuales se usaron en Chile por largo tiempo, incluso hasta alrededor de 1960.

A pesar de que a fines del siglo XIX y principios del siglo XX un nutrido grupo de escritores iniciaron sus obras bajo el tutelaje modernista, el modernismo no tuvo en Chile una voz plenamente representativa como en otros países hispanoamericanos. Para algunos críticos la poesía modernista chilena resulta pobre en contenido emocional y vivencial. Aseguran que heredó las mismas debilidades de la poesía menor romántica: la idea del poeta como un ser sumido en penumbrosa angustia, monotonía anímica —sentimentalismo, melosidad y melancolía— y la caída en un triste academicismo.²³ Tales juicios quizás resulten demasiado severos.²⁴ Para ilustrar la importancia y el valor de ciertos rasgos de su obra mencionaré a continuación a algunos de esos poetas.

conservador) y el segundo lo desmesurado (lo revolucionario): una tensión entre la razón y la imaginación. Al parecer Andrés Bello triunfó tanto en poesía como en prosa. El resultado es que la poesía brilló por su ausencia y la prosa careció de gracia y originalidad. Jorge Elliott, pp. 41 y 42.

²³ Jorge Elliott, pp. 42-44.

²⁴ El sitio de los modernistas chilenos habría que interpretarlo desde otra óptica: en el sentido de que el modernismo fue el verdadero romanticismo en Hispanoamérica. "El romanticismo hispanoamericano fue aún más pobre que el español: reflejo de un reflejo. [...] El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo... En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX." Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 118 y 122.

Pedro Antonio González (1863-1903). Profesor y periodista nacido en el medio rural (Coipué), fue de los primeros autores que siguieron a Rubén Darío. Llevó una vida díscola, bohemia, irregular y desordenada, y murió en la mayor soledad y tristeza. Forma parte del grupo de escritores famosos por su biografía. Su obra tiene musicalidad, pero también acusa palabrería. Su espíritu es todavía romántico tanto en los temas como en el vocabulario. Un poema de su libro *Asteroides* fue recitado durante algún tiempo por los poetas jóvenes del siglo XX, con su consecuente influencia.²⁵

Manuel Magallanes Moure (1878-1924). Quizás el primero de los llamados postmodernistas. Periodista y crítico de arte, influyó en el ambiente artístico chileno.

Julio Vicuña Cifuentes (1865-1936). Erudito y profesor universitario especializado en investigaciones filológicas y folklóricas. En sus poemas se aprecia un lenguaje y temas del siglo XIX, pero es ya un poeta del siglo XX. Tiene acentos clásicos, románticos y modernistas, aunque en su madurez cambió a un tono más personal. Desarrolló algunos personajes con humorismo e ironía, y también con gusto narrativo y popular.²⁶

²⁵ *Asteroides: XXXIX (fragmento de Pedro Antonio González)*. "Siento que mi pupila ya se apaga / bajo una sombra misteriosa y vaga // [...] Parece que mi espíritu sintiera / las recónditas voces de otra esfera // No sé quién de este mundo al fin me llama / ¿de este mundo que no amo y que no me ama!", Raúl Silva Castro, *Antología general de la poesía chilena*, Santiago: Zig-Zag, 1959, p. 268.

²⁶ "La mimosita" (*fragmento*). "Ojos de gacela de la Mimosita / rizos de azabache de la Mimosita / manos nacaradas de la Mimosita . / ¿En dónde ahora están? / [...] Las vecinas cuentan que se fue muy lejos, / que reía alegre, que llorando va / [...] Sin duda aquel hombre de mirada aviesa / la

Otros modernistas. Carlos R. Mondaca (1881-1928), de obra no muy abundante, tuvo en su tiempo bastante auge. Profesor durante toda su vida. Sentimental, íntimo, sobrio y elegíaco, siempre con rigor formal.²⁷ Cabe mencionar, entre otros, a poetas como Jorge González Bastías (1879-1950), Max Jara (1886-1965) y Jorge Hübner Bezanilla (1892-1964), quienes comenzaron marcados en su juventud por el modernismo y cuya obra no cambió a lo largo de su vida hasta bien entrado el siglo XX.

1.3.3 Postmodernismo: Poesía de transición

Al término de la primera década del siglo XX comienza a disminuir la influencia de Rubén Darío. Gradualmente la poesía chilena transita del modernismo hacia tendencias renovadoras. Tres autores sobresalen en este periodo: Carlos Pezoa Véliz, Pedro Prado y Gabriela Mistral. La renovación, en sus inicios, está marcada en primer lugar por el dominio del estilo romántico-modernista y, en segundo lugar, por un vigor elemental "barroco" que Chile comparte con la mayor parte de los

*llevó robada, y no volverá. / Era rico el hombre. Cadenas, sortijas / lucía con aires de fastuosidad, / y dicen que hay madres que venden las hijas, / y hombres que las compran en tan tierna edad. / [...] Lejos de su dulce voz arrulladora / ¿quién sabe si ríe? ¿quién sabe si llora? / Mejor es ahora, / su historia olvidar." Hernán Díaz Arrieta *Alone* (selección), *Las cien mejores poesías chilenas*, Santiago: Zig-Zag, 1962, pp. 15-17.*

²⁷ "Los pianos viejos" (fragmento de Carlos R. Mondaca): "[...] ¡Oh!, ¡la tristeza negra de estas vidas / estancadas como aguas de laguna! / ¡Oh!, ¡las sangrientas ansias escondidas / bajo una palidez como de luna! // [...] ¡Sigue llorando, piano viejo! Llora... / Por la desesperanza de su dueña; / por el dolor con que a la vida implora / su pobre corazón que ya no sueña." Manuel Rojas, *Esencias del país chileno*, pp. 90-91.

países hispanoamericanos.²⁸ A ello se sumará más tarde la adopción de tendencias vanguardistas. Estos factores, en su conjunto, determinarán la producción poética a lo largo del siglo.

Carlos Pezoa Véliz (1879-1908). Profesor y periodista, Pezoa Véliz es un poeta totalmente modernista, aunque su fuerza y tono personal lo colocan en un plano distinto al de sus contemporáneos. Huérfano, carente de una sólida formación intelectual, vivió una desordenada y desgraciada bohemia. Herido en el terremoto de Valparaíso en 1906, murió tuberculoso dos años más tarde, cuando sólo tenía 29 años, tras pasar sus últimos días en hospitales. Algunos de sus poemas tienen estrofas desiguales, pero logró cultivar un acento muy personal y un gran instinto expresivo. La mayoría de sus primeros poemas —basten los títulos siguientes: “Brindis byroniano”, “El brindis del bohemio”— tocan lugares comunes modernistas y románticos: *spleen*, aves, prostitutas y “báquicos licores”. Posteriormente creó poemas narrativos situados en Chile y, en especial, algunos que muestran una mirada irónica, capacidad verbal, comicidad y expresividad. Se ha subrayado su fuerte acento chileno, no porque cante a la patria ni a sus glorias militares, sino porque las figuras humanas, ambiente y tono se sienten como reales y no sólo retóricos, además de mostrar un acercamiento al lenguaje cotidiano.²⁹ Fue revalorado con el paso de los años, en especial a partir de la

²⁸ Jorge Elliott, pp 63-64.

²⁹ Jorge Elliott, pp. 49-50, y Manuel Rojas, *Esencias del país chileno*, pp 86-87

década de 1950, por su falta absoluta de pretensión —uno de los mayores defectos de la poesía nacional posterior. Según algunos críticos, Carlos Pezoa Véliz sobresale entre quienes sentaron las bases de la poesía chilena del siglo XX.

Pedro Prado (1886-1952). También ensayista, novelista, pintor y arquitecto; diplomático, profesor y director del Museo de Bellas Artes. Su importancia en el medio chileno radicó en su constante preocupación intelectual. Fundador del “Grupo de Los Diez” y de su revista.³⁰ En una época de bohemia y posiciones literarias extremas, Pedro Prado se distinguió como artista ordenado, de sentido clásico, con devoción por el oficio y la disciplina literaria. Ensayó en principio una escritura libre de enrejados métricos —incluso el poema en prosa—, pero terminó escribiendo sonetos, en su mayoría emotivos y poco herméticos, aunque sobrios, fluidos y equilibrados. Es el sonetista chileno por excelencia. Para muchos es quien inaugura la etapa más prolífica en las letras del país.³¹

³⁰ El “Grupo de los Diez” estaba conformado por cerca de 20 personas reconocidas en distintos campos artísticos, quienes organizaban exposiciones, publicaban libros y daban a conocer en su revista *Los Diez* (1916) a los mejores poetas de la época. El modernista Manuel Magallanes Moure formaba parte del grupo.

³¹ Pablo Neruda (Neftalí Ricardo Eliézer Reyes Basoalto), por ejemplo, calificaba a Pedro Prado como un “sabio”, uno de los grandes introductores y divulgadores del pensamiento mundial dentro de la desinformada y desaprensiva provincia de Chile. Jorge Edwards explica que el epíteto de “sabio” era utilizado por Pablo Neruda para calificar a quienes consideraba intelectuales de primera línea. Si bien el calificativo era un tanto irónico, a tono con su antiintelectualismo, Neruda lo hacía siempre con un sesgo de respeto y admiración verdaderos. Jorge Edwards, *Adiós, Poeta.*, México: Tusquets Editores, 1991, pp. 121-122.

Gabriela Mistral (1889-1957). Gabriela Mistral, seudónimo de Lucila Godoy Alcayaga, representa, junto con Pedro Prado, la ruptura con el pasado inmediato pero con cierto apego a la tradición: sus obras, ajenas a modas y novedades, transgredieron los cánones modernistas sin asumir posturas beligerantes ni vanguardistas. Publicó cuatro libros principales: *Desolación* (1922), *Ternura* (1924), *Tala* (1938) y *Lagar* (1954). En 1945 recibió el Premio Nobel de Literatura. Su poesía muestra varias constantes a lo largo de su evolución: sesgos románticos —desde un patetismo místico y necrófilo, hasta la ternura de poemas descriptivos o canciones de cuna—, entonaciones bíblicas y barrocas, uso de palabras sordas, ásperas y fuertes, con una musicalidad extraña y desgarrada, entre moderna y arcaica, debido al empleo de expresiones castizas o provincianas chilenas. Procura siempre la austeridad y el rigor aunque, por momentos, adolece de cierto amaneramiento formal, vaguedad y hermetismo.

Pese a los altibajos en el total de su producción, varios de sus poemas forman parte de la vasta tradición hispánica. Su obra resultó fundamental en los caminos posteriores de la poesía chilena. Su dicción influyó en los jóvenes poetas de principios de siglo —directa, indirectamente o por ruptura con su poética—, en especial entre los escritores de sensibilidad rural —Pablo Neruda, entre ellos—. La recepción de su obra en Chile siempre resultó algo ambigua. En buena medida su biografía eclipsó los méritos exclusivamente literarios. Su poesía y personalidad desataron apasionadas controversias. Incluso

sus exégetas le llegaron a regatear méritos. El poeta Enrique Lihn, en la década de 1970, concluía: “[Gabriela Mistral] empieza a ser o sigue siendo —a pesar de su carácter de mitología para uso interno— una desconocida ilustre”.³²

³² La fama oficial de Gabriela Mistral, como mujer y como artista, creció súbitamente. Fue maestra rural desde los 15 años en distintas escuelas de Chile. En 1914 obtuvo la medalla de oro en los Juegos Florales de Santiago con sus *Sonetos de la muerte* —dedicados al amado muerto—, que significaron el primer paso de su prestigio internacional. En 1921 fue invitada a México por José Vasconcelos, secretario de educación, para tomar parte en la reforma pedagógica del país. Desde entonces hasta su muerte desempeñó diversos cargos administrativos o diplomáticos. En 1935, los jóvenes Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita la excluyeron de su histórica *Antología de poesía chilena nueva*. Sólo después de recibir el Premio Nobel, en 1945, la crítica chilena le concedió el Premio Nacional de Literatura en 1951, lo que permite vislumbrar algunos de los criterios de los sectores más conservadores en esos años. Pedro Lastra afirmaba: “Nuestra proclividad al mito hizo presa de la Mistral como agente activo y pasivo. Su figura parece haber venido a compensar una serie de insuficiencias nacionales.” En sus conversaciones, Enrique Lihn y Pedro Lastra comentan ciertos rasgos del culto a Gabriela Mistral. Por ejemplo, el hecho de que en 1916 Manuel Guzmán Maturana incluyera 55 fragmentos en verso y prosa de la futura premio Nobel en sus cinco volúmenes de lecturas para escolares, los cuales circularon por todo el continente como manual de enseñanza del castellano en las escuelas primarias. Señalan la difusión de su imagen como maestra rural, maternal y casi santa. Agregan, sin embargo, que la publicación de *Desolación* (1922) no parece haber despertado mayor interés, o ninguno, entre los escritores jóvenes más creativos de la época, pues éstos ya giraban en otras órbitas —*Trilce*, de César Vallejo, fue también publicado en ese año, y para 1918 habían aparecido *Poemas árticos* y *Ecuatorial* de Vicente Huidobro—. Enrique Lihn apunta que la biografía de Gabriela Mistral es “hagiografía o chismorreo” y que su figura se convirtió en patrimonio nacional. Todo ello bajo el amparo de un fervor crítico de gente ligada a la tradición decimonónica, con rasgos obsoletos que ella misma acentuó al asumir un rol ejemplificador y moralizante, ante lo cual se olvidó la real importancia de buena parte de su poesía, que ocupa un lugar fundamental en la historia literaria chilena. “Encarnó la imagen de un Chile triunfante”. Enrique Lihn aseguraba, irónicamente, que algo similar hubiera ocurrido si Arturo Godoy hubiera ganado el campeonato mundial de box en

1.3.4 Vientos de vanguardia

Alrededor de los primeros años de la década de 1920 apareció en Chile una poesía que rompió radicalmente con las generaciones precedentes: la vanguardia. Influidos por los movimientos europeos, muchos escritores jóvenes realizaron variados esfuerzos por hacer del arte un fenómeno inquietante y desequilibrador. Lograron, finalmente, transmitir nueva energía a la creación literaria nacional. A partir de su ejemplo se comenzó a respirar un aire nuevo.

El vanguardismo, con diversos grados de asimilación, tuvo numerosos seguidores en Chile, pero siempre al amparo de tres figuras fundamentales: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda. Las rutas de estos tres poetas muestran considerables afinidades y paralelismos, pero también fuertes oposiciones, diferencias e incluso enemistades. Tales conflictos se debieron tanto a problemas estéticos e ideológicos como a rasgos de su personalidad.³³

los pesos pesados. Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Xalapa [Veracruz]: Universidad Veracruzana, 1980, pp. 91-97.

³³ Las agresiones entre ellos forman parte de un robusto anecdotario. Vicente Huidobro, por ejemplo, consideraba a Neruda como un poeta deficiente —al igual que a Federico García Lorca y T. S. Eliot—: “no me agrada lo calugoso, lo gelatinoso. [...] sólo entre mediocres. Es una poesía fácil, bobalicona, al alcance de cualquier plumífero. Es, como dice un amigo, la poesía especial para todas las tontas de América”; calificaba a Neruda de tonto igual que los criollistas, sólo que con “acetito vanguardista” —ya que también la poesía de Gabriela Mistral, Ángel Cruchaga Santa María, y Max Jara le parecían “dulzaina gelatinosa y barro verde”. Pablo de Rokha, por su parte, insultaba a Huidobro y a Neruda calificándolos como “maricones”. Combatía a Huidobro llamándole “encarnación del intelectualismo europeizante” y a Neruda “comunista aburguesado, blando y complaciente”. Jorge Edwards, pp. 17 y 22. Pablo Neruda, a su vez, achacaba a

La publicación de sus libros se disemina en un periodo que va desde 1911 hasta 1973, cada uno con sus características personales, longevidad y diferentes etapas de producción.

Cabe subrayar, entre sus coincidencias, un aspecto indudablemente compartido: su concepción agigantada del *yo*. Herederos del romanticismo, la voz poética de todos ellos tiende a tornarse monumental, grandilocuente y sideral. El *yo* como personaje principal. El versículo, el largo aliento y el monólogo interior —rasgos heredados sobre todo de Walt Whitman— son los medios transmisores de un lenguaje fluvial no exento de resabios barrocos. Los tres corren el peligro, en distinto grado, de caer en la sola palabrería: cada uno se salva en la medida de su instinto y capacidad lírica. Ese *yo* de Whitman, por otra parte, democrático y místico, acomodó muy bien con el punto de vista marxista, igualitario, didáctico y popular al que recurrirían en especial Pablo de Rokha y Pablo Neruda.

Huidobro ser decadente, señorito y afrancesado, y bautizó a Pablo de Rokha como Perico de los Palotes Neruda, tras la muerte de Vicente Huidobro, reconoció a éste su calidad y sitio, pero era claro al recapitular: "...tuvo tal vez predilección por forjarse un anecdotario personal que terminó por abrumarlo y sepultarlo. [...] ...sus posiciones arrogantes, al desaparecer con su vida, no quebrantaron su transparencia." Cabe destacar que Neruda no sólo tuvo líos personales con intelectuales chilenos, sino también de otras latitudes, como Octavio Paz, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier o José Lezama Lima Pablo Neruda, "Búsqueda de Vicente Huidobro", *Ercilla*, Santiago de Chile, 7 de febrero de 1968, en *Vicente Huidobro y la vanguardia*, pp. 115 y 116; y Jorge Edwards, pp 16, 140, 142, 148 y 151.

Vicente Huidobro (1893-1948). La vanguardia apareció en Chile con Vicente Huidobro. Hasta 1916 escribió bajo el sello modernista, pero apenas entabló contacto con Europa, su obra cambió radicalmente.³⁴ Se declaró fundador del *creacionismo*, título que le fue disputado por el francés Pierre Reverdy. El creacionismo, asumido como movimiento de vanguardia, proclamaba superar toda imitación (de la naturaleza, de otros autores o de la vida misma): crear un poema que fuese una realidad aparte, una verdad artística con sus leyes propias.³⁵

Gracias al contenido y al valor de su obra, Vicente Huidobro dio a la poesía chilena —e hispánica en general— una enorme libertad expresiva y léxica, independientemente de sus posturas teóricas. Gracias a su insensatez, ingenio y humor, logró ventilar el pomposo y grave estilo dominante. Pese a que el creacionismo como tal fue efímero y tuvo pocos seguidores en Chile, renovó la lírica nacional, quedando el poema abierto a todo tipo de experimentaciones. Su obra principal, *Altazor*, fue publicada en 1931, cuando su fama como

³⁴ Miembro de una familia aristocrática, viajó muy joven a París, donde se vinculó con los artistas de vanguardia más eminentes —Pablo Picasso, Hans Arp y Guillaume Apollinaire, entre otros—, así como con literatos españoles jóvenes —entre ellos Juan Larrea y Gerardo Diego, que lo reconocieron como maestro—. Vivió en Europa desde entonces, en especial en Francia, y sólo en forma ocasional viajó a Chile. Finalmente, al término de la Segunda Guerra Mundial, se estableció en Santiago, donde murió en fincas de su propiedad. Escribió en francés y en español: la mutua influencia de ambos idiomas se aprecia en su obra.

³⁵ En realidad tal posición estética no podía ser absolutamente personal, pues se hallaba latente en los cenáculos literarios. Huidobro expuso su teoría, producto del contacto con el pensamiento francés, en numerosos manifiestos y poemas.

vanguardista ya estaba consolidada, incluso más allá de las fronteras del país.³⁶ Al igual que algunos de sus contemporáneos, muchas de sus afirmaciones y actuaciones dificultaron, en parte, la valoración de su poesía por parte de sus compatriotas. Huidobro encarna los logros y los excesos de la vanguardia: tanto sus deslumbrantes descubrimientos como por sus desproporcionadas pretensiones.

Pablo de Rokha (1894-1968). Casi simultáneamente con Vicente Huidobro, surgió un poeta precursor, poco conocido en el exterior, pero muy influyente en el interior del país: Pablo de Rokha.³⁷ Publicó en 1916 sus primeros trabajos, de marcado tono modernista. En los inicios de la década de 1920 abandonó los decorados de la época para desarrollar el *tremendismo*, un estilo personal que se esforzó por ampliar el léxico, la sintaxis y las temáticas poéticas imperantes.

³⁶ *Alfazor*, producto de 12 años de trabajo, intenta ser una obra total, extensa y aglutinadora. Los temas de este poema son constantes e insistentes en obras suyas de menor extensión: el viaje, el fracaso (individual, cultural y cósmico), la caída (de tono luciferino) y, sobre todo, la búsqueda de un nuevo sistema expresivo. La experimentación formal se desplaza desde el lirismo erótico y metafísico hasta la incongruencia lingüística. Hay siempre una cascada cerebral de imágenes insólitas, pero nunca en detrimento de la emotividad y aun de la ternura. Además de utilizar expresiones coloquiales y elementos antipoéticos, mezcla con desfachatez la rima, la métrica y el verso libre.

³⁷ Si bien en principio tuvo afinidades con Vicente Huidobro y Pablo Neruda, sus rumbos adquirieron matices muy personales. En particular se han señalado analogías entre Neruda y De Rokha —en cuanto a militancia política, desmesura y exuberancia, además de que (al igual que en el caso de *Gabriela Mistral*) tanto *Neruda* como *De Rokha* son seudónimos—: en sus poemas de combate comunista hay un tono heroico y superlativo que, en la medida en que adoptan un mensaje didáctico, pierden profundidad. No obstante, son evidentes las marcadas diferencias en sus temperaturas líricas.

Según Fernando Alegría: “[Pablo de Rokha, seudónimo de Carlos Díaz Loyola] representó el primer ataque surrealista en nuestro medio [Chile] y usó un lenguaje que, de golpe, dio realidad a la actitud antipoética de los vanguardistas y destruyó la retórica.”³⁶

La poesía de De Rokha es torrencial, exacerbada, onírica, iconoclasta y tumultuosa. La influencia bíblica, el surrealismo y las preocupaciones sociales y políticas marcan el tono general de su obra. En un mismo texto entremezcla los versos más oscuros y herméticos con expresiones coloquiales o palabras amorosas. Su poesía se articula como un sistema hirviente de imágenes. Sus mejores momentos olvidan el verbalismo y la adjetivación grandilocuentes. Cultivó principalmente el versículo, con una respiración lenta, sostenida y prolongada. Introdujo términos procaces y temas antipoéticos.

La principal carencia de Pablo de Rokha fue su falta de selección, claridad y crítica. Su producción es abundantísima. La falta de perfeccionismo le hizo caer en poco rigor y en repetir a lo largo de su vida, hasta el cansancio, su propio estilo. Por otro lado, creó

³⁶ Citado por Hernán Lavín Cerda, “Pablo de Rokha o la epopeya del macho anciano” (1974), en *Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: literatura hispanoamericana*, México: UNAM, 1995, p. 31. “Trata de acabar con la poesía que agoniza ahogada en palabras y devolverle al poeta el derecho a hablar como persona, no como organillo ni como vigia del aire, devolverle el derecho a la conversación, el derecho a violentar a la sociedad y a sí mismo”: Fernando Alegría, “Antiliteratura” en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, p. 249.

alrededor de su persona una leyenda negra que impidió su divulgación y su recepción con objetividad crítica. La mayoría de su obra —alrededor de 30 libros— debió ser editada y distribuida por él mismo, pues las enemistades y la “conspiración de silencio” que le rodearon en el medio así lo obligaron.³⁹

Pablo Neruda (1904-1973). Para muchos el más grande de los poetas chilenos. Se trata de uno de los autores más divulgados del siglo XX y uno de los más traducidos de la historia. Pablo Neruda, seudónimo de Neftalí Ricardo Eliézer Reyes Basoalto, se convertiría en la guía más poderosa de las tendencias posteriores en el país. Acerca de su obra se han emitido numerosos y polémicos juicios debido a los problemas críticos que implica y los distintos enfoques utilizados al abordarla. Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1971.

³⁹ Juan de Luigi, crítico literario chileno, afirmó. “Cuando en 1953 [Pablo de Rokha] publicó su *Antología*, cosecha de su enorme labor de más de 40 años, la apañición de este libro capital pasó en silencio. Yo también callé por razones que Pablo conoce. Vergüenza para todos. No se pronunció ni un juicio favorable, ni un juicio adverso. Nada. La malla del silencio. [...] Ni los enemigos chistaron ni los amigos dieron un paso adelante. La *Antología* no existía. [...] Él mismo cree que de *Los gemidos*, publicado en 1922, no fueron vendidos más de 10 ejemplares. El resto fue utilizado para envolver carne en el matadero.” Según Carlos Droguett, de no haberse convertido en su propio editor y vendedor, Pablo de Rokha habría desaparecido inédito. En un texto de *Fuego negro* (1951-1953) el autor se dirige a su mujer Winét de Rokha. “...y estabas esperándome solita en la pobreza, [...] cuando íbamos por los pueblos, calumniados, execrados, difamados por la espalda, por los social-rufianes públicos de la literatura, [...] escarnecidos en antologías de idiotas delincuentes, sin editor, [...] negados por la familia, intrigados por el vecindario...” Hernán Lavín Cerda, “Pablo de Rokha o la epopeya del macho anciano”, pp. 36-39.

Su obra, esquemáticamente, puede dividirse en cinco etapas relacionadas entre sí pero muy diferenciadas en cuanto a intenciones y resultados: la juvenil amorosa, la vanguardista (de raigambre surrealista), la política, la conversacional y una última de sencillez lírica reflexiva.⁴⁰

⁴⁰ La primera etapa comprende la poesía de juventud, representada principalmente por *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Este libro, con tintes románticos y modernistas, reveló ya el lirismo, el temperamento y la capacidad formal del poeta —que contaba entonces con 21 años—. Para los sectores decimonónicos chilenos este libro fue siempre su obra maestra. En estos años Neruda saltó a la fama en el país.

La segunda etapa corresponde a *Residencia en la Tierra* (escrita entre 1925 y 1937). Se trata de una poesía compleja, turbulenta, angustiosa y por momentos hermética. Fue producto de su experiencia diplomática en el Lejano Oriente, así como de la influencia surrealista. (A fines de 1932 Pablo Neruda regresó a Chile de una estancia en el Oriente —Birmania, la India, Indochina, Ceilán, Java...—. Al llegar tenía en sus manos la primera versión de *Residencia en la Tierra* [escrita entre 1925 y 1931] que apareció publicada en 1933. La segunda versión apareció en 1935 [escrita entre 1931 y 1935] y la tercera —versión final— apareció en 1947 [escrita entre 1931 y 1937].) Para la mayor parte de la crítica, este es el ciclo auténticamente revolucionario de su obra.

La tercera etapa muestra una poesía con tintes sociales y políticos, producto de su experiencia en la Guerra Civil Española y su consecuente ingreso al Partido Comunista Chileno en 1945. En esta etapa hay una preocupación por los temas de Chile y América. Entre las obras de este tiempo se encuentran *España en el corazón* (1937) y *Canto General* (1950). (En 1933 Neruda trabó amistad con Federico García Lorca; partió el 5 de mayo de 1934 partió a España para tomar su cargo como cónsul de Chile en Barcelona. Los intelectuales españoles lo recibieron con simpatía y cordialidad. Neruda alternó con las principales figuras de la generación del 27 y de la intelectualidad europea residente en España. Se volvió miembro destacado de las tertulias madrileñas. Más tarde, debido a dichas ligas amistosas e ideológicas, vivió en carne propia los avatares de la guerra. Francisco Garfias y Ginés de Albareda, *Antología de la poesía hispanoamericana. Chile*, Madrid: Nueva Almagro, 1961, p. 84.)

La cuarta etapa de su producción se vuelca hacia un realismo inocente e infantil, con poemas deliberadamente sencillos, claros y musicales en tono conversacional: *Odas elementales*

Resulta difícil emitir un juicio unilateral de su obra completa. Ciertos estereotipos críticos niegan valor a algunas de sus etapas. Escritor siempre insatisfecho, Pablo Neruda saltó de un estilo a otro y de una preocupación a otra. Lo cierto es que a lo largo de su vida, aunque de forma dispersa en sus distintos momentos, escribió auténticas obras maestras. Desde los arranques vanguardistas hasta la monumentalidad social, cósmica e histórica, sin olvidar su romanticismo juvenil ni la posterior búsqueda de claridad, representan en su poesía hallazgos que pocos escritores logran en tan variados registros emocionales y lingüísticos. Ello no impide que en su obra completa —casi tres mil páginas— se observe un apresuramiento expresivo, una urgencia y una falta de decantación que le llevaron a publicar textos carentes de la mínima autocrítica.⁴¹

(1954) y *Estravagario* (1958). Por último, en la quinta y última etapa, emparentada con la anterior, trata de retomar un sabor lírico con sencillez métrica, aunque sin la angustia, el heroísmo ni la desesperanza de producciones precedentes.

⁴¹ De ahí la condena de Juan Ramón Jiménez, el "demonio barbudo" —"de gran esplendor" según el propio Neruda—, que en 1958 lo calificó acremente de "gran mal poeta", desorganizado, poco pulido y desaprovechado. "Siempre tuve a Pablo Neruda por un gran poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales. [...] Tiene Neruda mina explotada y por explotar, tiene rara intuición, busca extraña, hallazgo fatal, lo nativo del poeta; no tiene acento propio ni crítica llena. Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el desperdicio, el detrito, tal piedra, cuál flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos. [...] Es acaso un rebuscador que encontrase aquí y allá, por su camino, un pedazo de carbón, un vidrio, una suela de zapato, un ojo perdido, una coiliila, etc., y los fuera uniendo y pegando sin ton ni son por el tablero de su taller..." Juan Ramón Jiménez, "Un gran mal poeta", en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París,

Pablo Neruda incidió decisivamente en el léxico general de la poesía en lengua española del siglo XX, aunque tal influencia resultase muchas veces nefasta: la copia burda de su estilo originó una lírica oscura, pretenciosa y tremenda en generaciones posteriores, a la que Juan Ramón Jiménez llamaría, no sin razón, "poesía nerudona".⁴² Al igual que otros de sus contemporáneos chilenos, fomentó el culto de su personalidad, así como amargas y prolongadas enemistades.

Pablo Neruda representa una piedra de toque en la poesía chilena. Encarna de algún modo la transformación del modernismo decimonónico hacia las distintas tendencias del siglo XX.⁴³ Significa un punto de llegada y un punto de partida: un largo puente que se tiende desde la poesía precedente, cruza por el espíritu de sus compañeros de generación —entre 1920 y 1950— y alcanza la sensibilidad de las generaciones chilenas posteriores.

* * *

Entre 1933 y 1938 las reputaciones de Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha llegan a su cenit. Hacia 1934 los tres

núm. 30, mayo-junio de 1958, citado por Francisco Garfias y Ginés de Albareda, p. 46; y Mario Ferrero, "Pablo Neruda", pp. 80-81.

⁴² Muy pocos poetas en Chile, y aun del continente, se vieron libres del embrujo de Pablo Neruda. "El nerudismo, —quisiéralo Neruda o no— fue una epidemia. Yo conocí a algunos poetas que se autovaloraban en la medida en que creían haber escapado a ese contagio. [...] Se trata efectivamente de una personalidad poética seductora", Pedro Lastra, p. 130.

⁴³ Él mismo solía comentar que en sus lecturas juveniles asimiló, como algunos de sus principales antecedentes, las lecciones de Manuel Magallanes Moure, Carlos Pezoa Véliz y Gabriela Mistral.

afectan en forma simultánea el ambiente literario. Cada uno con su propia estatura estética, fama, contradicciones, vigor y debilidades, participa de lo que, ya en ese momento, se considera una poesía chilena "mayor de edad". Se cumple un proceso que se inicia con el romanticismo y culmina con la madurez vanguardista. Hacia 1940 comienzan a aparecer nuevas voces que anuncian el nacimiento de otro ciclo. La creación poética y la ambición crítica son apoyadas por la proliferación de círculos literarios y el surgimiento de nuevas, talentosas e inquietas generaciones de escritores. Esta etapa, de la poesía en Chile desde 1940 —periodo de gestación de la antipoesía de Nicanor Parra—, será abordada en un apartado posterior.

1.4 La tradición cómica en la poesía hispanoamericana

1.4.1 La tradición cómica en la poesía hispánica

La lírica de tintes cómicos posee profundas raíces en lengua española. Se trata de una tradición cuyo origen data de la Edad Media y alcanza formas modernas en la poesía del siglo XX. Tal continuidad implica una constante transformación —propia de tan amplio periodo— y la producción de innumerables poetas.

Superficialmente (en exceso quizá) puede hacerse un rápido enlistado con los momentos o autores representativos de la poesía cómica hispánica a lo largo de su historia. En la Edad Media destaca en primer lugar Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita (¿1283-1350?) —citado comúnmente por la crítica como el pionero de la lírica cómica en español— y su *Libro de buen amor*. Otros autores mencionan a Gonzalo de Berceo (¿1198-1268?) y cierto tono picaresco de *Los milagros de Nuestra Señora* —antecedente del Arcipreste de Hita tanto en su forma (la *cuaderna vía*) como en su tono. Cabe advertir que en la España medieval gozaron de gran popularidad las alegorías que envolvían agrias censuras y acerbos críticas contra las personas y las instituciones: destacan los gráficos y poemas de la *Danza de la Muerte* —originarios del norte de Europa—, con elementos de auto

sacramental, cuya "danza" reproducía un baile cómico y macabro como venganza contra reyes, obispos y buhoneros. La poesía satírico-política también mostraba señales de vida.⁴⁴

Ya en el Siglo de Oro se menciona, en primer término, la lírica graciosa no exenta de amargor y pesimismo de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575). Enseguida, e inmediatamente en el tiempo, sobresale la presencia de tres figuras capitales: Luis de Góngora y Argote (1561-1627), Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) y Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635).⁴⁵ Son bien famosas las controversias literarias entre ellos —en especial entre Luis de Góngora y Francisco de Quevedo— llenas de violencia y virulentos ataques, con sátiras que incluían la insolencia y los insultos. Debe mencionarse también a Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), quien además

⁴⁴ *Las Coplas de la panadera, las Coplas de Mingo Revulgo y las Coplas del provincial, todas de autor incógnito, fiscalizaban la vida del clero y de la nobleza. El humor y la sátira también se manifestaron en pinturas de retablo, esculturas de gárgolas y aun en sillars de coro de las iglesias. José García Mercadal, prólogo a *Antología de humoristas españoles. Del siglo I al XX*, Madrid: Aguilar, 1957, pp. 12-15.*

⁴⁵ Luis de Góngora y Argote escribió indistintamente en un estilo culto, erudito y oscurísimo, y en otro ingenioso y lapidario propio de letrillas y romances: es un satírico de desplantes irónicos, proclive a burlas, bromas, displicencia y desfachatez. Francisco de Quevedo es, para muchos, el "satírico por excelencia" y el "primer humorista español": caricaturesco, demoledor, paradójico, torrencial y chocarrero, con un humor tétrico a partir de lo disforme y lo monstruoso. Lope de Vega escribió algunos de los más célebres sonetos cómicos, así como poemas narrativo-burlescos —*La gatomaquia*, por ejemplo—, ello independientemente del lirismo jocoso utilizado en sus comedias. Debe recordarse que el teatro cómico en el Siglo de Oro, escrito en verso, tuvo un cultivo relevante. entre sus autores cabe mencionar a Lope de Rueda, Juan Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina y Luis Quiñones de Benavente.

de componer poemas burlescos sueltos empleó elementos lírico-cómicos en buena parte de sus obras novelescas y dramáticas —en especial en *Don Quijote*, para muchos la obra paradigmática del humor de signo moderno.⁴⁶ También al comediante Luis Vélez de Guevara (1597-1644), autor de la sátira *El diablo cojuelo* —sobre los estados y profesiones de su tiempo—, así como los mordaces epigramas de Juan de Tassis, conde de Villamediana (1582-1622), cuya maldicencia literaria pudo ser causa de su asesinato en Madrid.

En el periodo neoclásico destacan las sátiras y fábulas de Tomás de Iriarte (1750-1791) y Félix María Samaniego (1745-1801). Un siglo más tarde, con un romanticismo ya emparentado con el modernismo, Ramón de Campoamor (1817-1901) escribió sus *Humoradas*, poemas de tono escéptico, burlón e irónico.

⁴⁶ La prosa española posee también una fuerte tradición cómica y humorística. Destacan, nuevamente en forma sintética, en la Edad Media: Alfonso Martínez de Toledo —el Arcipreste de Talavera— y su *Corbacho* o *Reprobación del loco amor*, así como Fernando de Rojas y *La Celestina*. En el Siglo de Oro sobresalen las novelas picarescas —el *Lazarillo de Tormes* (de autor incierto) y *El Buscón* de Francisco de Quevedo—, al igual que *Don Quijote* y la prosa maquiavélica de Baltasar Gracián. Más tarde, como transición entre el barroco y el neoclásico, Diego de Torres Villarroel y su novela picaresca *Vida*. En el siglo XIX autores como José María de Pereda y Benito Pérez Galdós emplearon cierta sorna y socarronería en sus obras. Hubo sentido del humor en escritores de la Generación del 98 como Miguel de Unamuno y Azorín. Asimismo cabe mencionar la comicidad en la tradición pictórica (insistentemente señalada por la crítica): Diego de Velázquez, Juan de Valdés Leal y Francisco de Goya, pintores siempre con algo de aquelarre y humor negro.

En los primeros años del siglo XX, contemporáneo de la Generación del 98, Ramón María del Valle Inclán (1869-1936), tiñó su lírica de la distorsión trágico-bufonesca de sus esperpentos.⁴⁷ Cabe también mencionar a Ramón Gómez de la Serna (1891-1963), autor de las *greguerías* —breves definiciones humorísticas creadas a partir de un intelectualismo concentrado y metáforas ingeniosas.⁴⁸

Más tarde, con la Generación del 27, priva una comicidad poética, típica de las vanguardias, que no es malicia ni burla, sino que se trata de dislates disueltos en el discurso: el humorismo como elemento gratuito e implícito.⁴⁹ Abunda la autocaricatura. Rafael Alberti

⁴⁷ *Esperpento*: Palabra que por primera vez usó Juan Valera en 1891 y fue introducida al diccionario en 1899. De etimología incierta, denomina un género de prosa lírica y barroca como expresión extrema del humor español —a partir de los dibujos deformantes de Goya: ironía macabra y fúnebre, sarcasmo y muecas descompuestas. El esperpentismo es una generalización sistemática de lo grotesco en oposición a la armonía clásica: burla sin compasión, fealdad, impasibilidad y caricatura guiñolesca. Tiene una intención de revulsivo estético y social: escandalizar a la conciencia burguesa con circunstancias repelentes o indignantes. Se trata de una protesta contra el vacío académico y el arte aburguesado. Ramón del Valle Inclán cultivó el *esperpento* como género literario: una serie de cuadros costumbristas deformados hacia la sátira caricaturesca en los cuales su prosa barroca alcanza una enorme acritud expresiva.

⁴⁸ Ramón Gómez de la Serna gustó de la trivialización de lo macabro. Al igual que Rafael Alberti era aficionado a visitar cementerios para coleccionar epitafios. Estas inscripciones —llenas de ripios y tópicos— pierden su sentido trágico y se vuelven muestras de poesía *kitsch*. En aquellos años el humor negro era frecuente en la prensa humorística y popular. Ciertos chistes dirigen sus burlas contra los desgraciados, mutilados y enfermos.

⁴⁹ En cuanto a los contenidos de la literatura burlesca española, la crítica ha coincidido en señalar que casi nunca fue alegre, siendo proclive al sarcasmo, el pesimismo, el amargor y la sátira. Según Charles Baudelaire. "Los españoles están muy bien dotados para el sentimiento cómico. Pero fácilmente caen del lado de lo cruel, y sus más grotescas fantasías contienen a menudo algo

crea elementos grotesco-agrios a partir de la idea de impureza artística: en *Sobre los ángeles* configura la caracterización de figuras angélicas basado en una estética feísta —correlato de un profundo malestar anímico. Gerardo Diego cierra irónicamente un poema ininteligible, "Charada", con la frase "La solución mañana" propia de los enigmas en la sección de pasatiempos de la prensa. Hubo poetas que recurrieron a la broma siniestra y al sarcasmo (Pedro Salinas, Federico García Lorca, Gerardo Diego y Rafael Alberti, entre ellos). Resurgen con fuerza la parodia y la sátira. En su afán derrocador, las nuevas generaciones españolas recurren a lo cómico para demoler modelos estéticos establecidos y condenar determinadas actitudes sociales.⁵⁰

de sombrío." (Charles Baudelaire, "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas", en *Lo cómico y la literatura*, Madrid: Visor, 1988, p. 40.) Evidencia de esta acritud es la proliferación de referencias escatológicas en la literatura burlesca —se profieren las más burdas y agresivas referencias excrementicias con fines de degradación—, así como el gusto por lo grotesco y lo monstruoso.

⁵⁰ En las revistas *Lola* y *Carmen* —dirigidas ambas por Gerardo Diego— se prodigan burias contra instituciones y personalidades influyentes de la cultura oficial. Se ataca a José Ortega y Gasset; se da la envenenada polémica entre Gerardo Diego y Juan Ramón Jiménez. Proliferan metáforas descendentes con animales u objetos: *Doña Potilla Académica*: la Real Academia Española; *Sauros*: los novecentistas; *Simios*: sabandijas literarias. Se prodigan apodos o minoraciones valorativas contra obras y textos. (Gerardo Diego escribe las *Jiniejepas*, poemas carnavalescos en que abundan la ridiculización y las caricaturas.) Por su parte, los redactores de la conservadora *Gallo* fundan, como respuesta, la revista *Pavo*, un baluarte burlesco del tradicionalismo más rancio para escarnio de los "putrefactos" granadinos. Rosa María Martín Casamijtana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid: Gredos, 1996, pp. 321-328.

Con el advenimiento de la Guerra Civil el humor negro y el escarnio pierden su condición de juego para adquirir ferocidad, odio de muerte, deseo de venganza y expresión realista de la brutalidad humana. Las posturas se radicalizan. Las sátiras sangrientas se dirigen desde cada uno de los bandos. En ambos ejércitos proliferan romances en los que el pueblo exalta a sus héroes y se denigra al enemigo. Un representante de esta poesía es el republicano Rafael Alberti, que emplea abundantes cruces de sentido y referencias coprófilas y obscenas.

* * *

Destacan dos fenómenos en esta rápida revisión de la tradición hispánica. En primer lugar, la interrupción de la riqueza —en cantidad y diversidad— de obras líricas de corte cómico durante el periodo neoclásico y romántico de los siglos XVIII y XIX. En este periodo se cultivó una poesía principalmente sobria, solemne, grave, de pulimento formal, cuando no de franco amaneramiento. La lírica burlesca —en especial en el siglo XIX— quedó relegada a escritores y periodistas relativamente ingeniosos. El otro aspecto importante radica en la diferencia de recursos estilísticos empleados en las distintas épocas de esta historia. El rasgo principal de la lírica cómica en la Edad Media y el Siglo de Oro fue el cultivo del ingenio entendido como intuición, virtuosismo, maña, artificio y facultad verbal. El juego de la poesía satírico-burlesca dio lugar a procedimientos retóricos que terminaron por institucionalizarse: paronomasias, equívocos, retruécanos,

aliteraciones, juegos de palabras (en los que se incluyen alteraciones sobre frases hechas), dilogías y empleo de figuras lógicas o retóricas como la antítesis, la paradoja y el oxímoron. En el siglo XX este manejo cambia. La poesía no será cómica ni humorística en el sentido tradicional. Ya no se trata de un género, ni de un recurso, sino de una cualidad inherente al arte nuevo, rupturista, iconoclasta, hipervitalista y antisentimental. Se descubre una coincidencia entre los principios definitorios del humor y la "juguetización" del lenguaje: se desvía el fin exclusivamente comunicativo del idioma para darle un tratamiento lúdico radical. Los autores evitan la solemnidad con mayor o menor éxito. La comicidad se vuelve, ante todo, paródica y literaria, salvo en los casos ya mencionados de la sátira social y política.⁵¹ Entre los recursos más socorridos se encuentran: uso de la rima y el ripio —con intención caricaturesca (consonantes forzados)—, segmentación de palabras y empleo deliberado de los lugares comunes decimonónicos. Asimismo se cultiva la poetización de asuntos intrascendentes o vulgares, el acarreo de términos deportivos y cultismos —a veces desde campos como la medicina y la biología—, la atribución de rasgos contemporáneos a prestigiosas formas clásicas, la inclusión de palabras de otras lenguas —muchas veces satirizando el snobismo de quienes afectan ser políglotas como indicio de modernidad, buen

⁵¹ El neopopularismo resulta siempre paródico —con intención degradante o no— pues ejerce una modernización de los temas y motivos propios de los cancioneros del Siglo de Oro. El homenaje mismo y la imitación renovada de Góngora se convierten en parodia, debido al contraste entre lenguaje clásico, culto y estilizado, y lo ordinario y contemporáneo de los asuntos abordados.

gusto y cosmopolitismo—, el sinsentido fonético y la inclusión gratuita (o a partir de analogías fónicas) de neologismos, modismos y paronomasias. El efecto humorístico radica en la expresión libre y arbitraria, al igual que en la sorpresa y aparente incongruencia de las nuevas formas expresivas.

1.4.2 La comicidad en la poesía hispanoamericana

La comicidad y el humorismo no han sido ajenos a la poesía hispanoamericana. En un amplio espectro —que va desde la ironía hasta la sátira sarcástica—, diversos autores han cultivado la poesía burlesca con diferentes objetivos, matices, resultados y prestigios. No obstante, acaso por razones históricas, culturales, psicológicas y lingüísticas, las creaciones de tono cómico no han gozado de la recepción ni de la reputación lograda por otros autores y obras. En la tradición hispanoamericana la comicidad ocupa un sitio marginal o, al menos, no ha sido enfocada críticamente con niveles equivalentes de atención prestados a temáticas de tintes eróticos, oníricos, metafísicos o metapoéticos.

Esta "marginalidad" puede responder a varias razones. En primer lugar, es posible que la poesía cómica hispanoamericana no haya tenido un nivel estético digno de mención, o bien que haya sido tan incipiente, poco influyente, y menos aún representativa, que se encuentra lejos del interés académico o desvinculada de las necesidades emotivas del público lector, por lo que no ha alcanzado el

prestigio ni la atención de otros tonos y autores.⁵² Por otra parte, no puede olvidarse cierta concepción del poeta, como ser desgarrado, sufriente y centro de la emoción, que es un legado general del romanticismo. El nacimiento de la mayor parte de las tradiciones literarias nacionales hispanoamericanas coincide cronológicamente con este periodo, que también corresponde con la sequía poética cómica en España. A partir del romanticismo, los autores se inclinaron, casi exclusivamente, por contenidos poéticos *trascendentes*.⁵³ Para Ramón Gómez de la Serna: "Es fácil hacer sospechoso al escritor al señalarle como humorista, como las formas de una avanzada política se logran hacer suspectas sólo con denunciar su nombre titular."⁵⁴ Y agregaba, hablando específicamente de nuestra cultura: "en América hay que reaccionar un poco contra el seriecismo que no es precisamente la seriedad. El seriecismo es ponerse grave y compungido de pronto, sin venir a qué, agostando todas las posibilidades de ingenio y cháchara que podían traslucirse en una reunión. El seriecista toma a mal la teoría paradójica, [...] [el] intento de

⁵² Manuel Rojas, por ejemplo, al hablar sobre la poesía chilena del siglo XIX, hace una afirmación que, independientemente de su juicio sobre los autores románticos, refleja una clara postura ante la poesía "no serna": "Es triste decir y asegurar esto, pero cuando se recorren las páginas de una antología chilena de los poetas del siglo pasado no encuentra el lector, si tiene buen gusto, nada que le llene el espíritu. *los que más valen parecen ser los humoristas, lo que es más triste aún.*" Manuel Rojas. *Manual de literatura chilena*, pp. 56-57. [El subrayado es mío.]

⁵³ Ello excluye a las vertientes populares, que siempre han tenido a la risa como uno de sus factores creativos centrales

⁵⁴ Ramón Gómez de la Serna, "Humorismo", en *Ismos*, Buenos Aires: Brújula, 1968, p. 167.

gracia.⁵⁵ La risa puede llegar a molestar o inquietar como posible mancha o disminución de seriedad. La particular visión del arte como manifestación "elevada" parece estar en sintonía con una actitud solemne un poco heredada de la forma hispánica de ser. "Y muchas veces, en efecto, cuando queremos afirmar que alguien ha perdido su decencia, decimos que ha perdido su *seriedad*."⁵⁶

Para Pedro Lastra, hubo una restricción de los contenidos semánticos líricos, "una interrupción de algunas líneas trazadas por los poetas mayores del Siglo de Oro, muy especialmente Quevedo. Esas direcciones fueron canceladas o bien no reaparecieron de manera notoria en el proceso de la poesía española [...] ese tipo de escritura [la satírico-burlesca] no tuvo continuidad: porque en el siglo XX por ejemplo (para qué vamos a hablar de los siglos XVIII y XIX, esos páramos poéticos) la generación del 27 no asumió *realmente* esa tradición, a pesar de los homenajes a Góngora. A lo cual Enrique Lihn contesta: "Cualquier sentimiento o pulsión negativa puede iniciar el movimiento satírico, y a diario tenemos muchos impulsos de ese tipo. Si no te refugias en un juego poético estereo-

⁵⁵ Para Gómez de la Serna había seriedades respetables y seriedades sobrantes. El *seriecismo* denomina a las segundas, las cuales deben corregirse, pues resultan burlescas. que se rían de nuestra seriedad es un fracaso. El seriecista quita eficacia a lo solemne y verdaderamente serio; no es más que un retórico que aprovecha para la sensiblería la sensibilidad; falsifica la seriedad de las ideas; busca la polémica simulando tristeza, y sólo tiene imitada compunción. Ramón Gómez de la Serna, pp 186-188.

⁵⁶ Wenceslao Fernández Flórez aseveraba esto respecto de los españoles. José García Mercadal, p. 32.

tipado —un manierismo aparentemente supraterrrenal, con tópicos y figuras fijos— necesariamente abre la poesía a los buenos y a los malos sentimientos [...] No hay contenidos extrapoéticos [...] hay una imagen del poeta inscrita en la palabra poética, que se perfiló exageradamente en el romanticismo y su propuesta: solo contra el mundo. Es una imagen traumática de la que el poeta difícilmente ha conseguido liberarse. Los surrealistas la pusieron a la orden del día, y también los poetas españoles [del 27].” Enrique Lihn agrega que esta vertiente del Siglo de Oro “supone una interacción muy amplia de los géneros literarios, una convivencia de la poesía y de la contrapoesía, la burla versificada de lo poético [la sátira]. Era algo que no se recuperó nunca, porque todos esos poetas del 27 son líricos. La insolencia, la procacidad, la caricatura y la grosería son notas que ellos no podían dar, que no entraban en su sistema de preferencias.”⁵⁷

* * *

⁵⁷ “La especialización de la poesía en lo poético estuvo en la base de las relaciones de la generación del 27 con Góngora; pero se trataba [...] de exaltar a un precursor de la poesía moderna en la dimensión de la poesía absoluta o pura ante todo.” Según Enrique Lihn, Quevedo y Góngora, como satíricos y burlescos, tienen hasta algo de malandrines. Muestran ciertas alienaciones de su época: la xenofobia antisemita e inquisitorial de Quevedo, y otros “malos sentimientos” de esa poesía impura. “Lo genial, insisto, es la amplitud de su repertorio. A esa poesía nada le era ajeno: una disponibilidad sin la cual la poesía corre el riesgo, en ciertas circunstancias, de hacer el papel de las vírgenes necias.” Pedro Lastra, pp. 65-68.

A continuación analizaré algunos textos o autores hispanoamericanos considerados humorísticos o cómicos (en distintos grados), a fin de establecer un punto comparativo con la obra de Nicanor Parra. Aunque no se puede hablar propiamente de una tradición burlesca, los poetas que abordo, desde el modernismo, tienen indudable importancia histórica y son antecedentes —directos o indirectos— de la actitud antisolemne y desacralizadora de la antipoesía.

1. 4. 2. 1 El modernismo satírico

El modernista colombiano José Asunción Silva (1865-1896) alcanzó gran prestigio con su poesía de influencia romántico-simbolista. Varios de sus poemas forman parte de las antologías literarias hispánicas. En ellos muestra un estilo básicamente melancólico y sentimental basado en la destreza versificadora, el manejo sutil del lenguaje y la riqueza sonoro-rítmica. Sin embargo, además de sus textos "consagrados", José Asunción Silva escribió, dentro de su breve obra, en un estilo diferente, malentendido y en muchos casos menospreciado: su poesía satírica, la cual conforma sobre todo la colección conocida como *Gotas amargas* y, en menor medida, poemas sueltos o contenidos en otros libros. En esta tesitura el autor se muestra mordaz, provocador, crítico y, finalmente, desesperado y hondamente pesimista. Su vena satírica es de enorme inteligencia y profundidad, aunque buena parte de la crítica —y aun el propio Silva— no creyeran mucho en ella. Acerca de

las *Gotas amargas*, Baldomero Sanín Cano, comentarista y amigo del autor, dice: "De las *Gotas amargas* quiso José Asunción Silva hacer un cuerpo aparte. No consintió que vieran la luz pública. Rehusó siempre considerar el proyecto de sacarlas en libro, como se lo pidieron muchos amigos durante su vida. Las miraba con cierto desdén altivo. Correspondieron a una época acerba de su vida, en que el mundo le enseñaba el vacío de los corazones."⁵⁸

Pobre estómago literario
que lo trivial fatiga y cansa,
no sigas leyendo poemas
 llenos de lágrimas.

[...]

Y para completar el régimen
que fortifica y levanta,
ensaya una dosis de estas
 gotas amargas.

("Avant-Propos")

La mayoría de sus contemporáneos no comprendieron el lado sarcástico de Silva, ni conciliaron su obra lírica —depurada y exquisita—, con su perfil cáustico y prosaico. En sus sátiras asoma el intelectual "fin de siglo" perseguido por el *spleen* y el tedio de la vida: el nihilista escéptico de gesto aristocrático y burlón. Sus sátiras

⁵⁸ Baldomero Sanín Cano, "José Asunción Silva" en Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona. Labor, 1980, p. 270.

condenan la simulación social burguesa y la retórica que el propio Silva calificaba de “sensiblerías semi-románticas”. Las motivaciones de este tipo de expresión pueden comprenderse mejor si se atiende a la leyenda negra que años más tarde se construyó alrededor del autor.⁵⁹

⁵⁹ La leyenda negra está conformada por anécdotas desafortunadas de su vida: la muerte de su querida hermana, bancarrotas familiares, el naufragio en un barco —en el que perdió los manuscritos de casi la totalidad de su obra— y, finalmente, cuando contaba apenas con 30 años, su suicidio con un balazo en el pecho. Su fama como artista maldito se debe en parte a que Bogotá, durante la vida de Silva, era una ciudad de aproximadamente 70 mil habitantes, la cual, pese a abrigar en ella espíritus inquietos, se mantenía presa del pensamiento conservador católico. La iglesia poseía gran poder y las minorías librepensadoras eran vistas con recato, cuando no con odio persecutor. Había en la literatura de José Asunción Silva ciertos elementos que la mentalidad conservadora no podía digerir con facilidad. El primero se refería a una sexualidad expresada en forma directa y sin ambages. un sector importante de la crítica asumió la defensa de los “valores bogotanos”. Tras su muerte, y con la edición póstuma de sus obras, hubo quienes tergiversaron algunos versos originales que contenían cierto color intenso o claras alusiones sexuales. (Por ejemplo, se publicó “rendida tú a mis súplicas”, en lugar de “desnuda tú a mis súplicas”.) El segundo elemento de rechazo se relaciona con su marcado pesimismo y acusadora agresión. El tono de Silva muestra a alguien que fustiga a la sociedad con furia sarcástica por sentirse fuera de lugar. Como intelectual desprecia a la sociedad de su tiempo aunque fatalmente se encuentre inmerso en ella —sobre todo en el aspecto económico que, en última instancia, le llevó al suicidio—. La forma en que manejó algunos temas escandalizó a más de uno de sus coterráneos y contemporáneos. Las *Gotas amargas* fueron omitidas de la primera edición de sus obras en Barcelona (1908). Silva siempre pareció ridículo a los ojos de la sociedad de su tiempo: en Bogotá le apodaron José Presunción Silva por su abierto dandismo y constante insatisfacción. Silva, José Asunción, *Obra completa (Edición crítica)*, coordinador. Héctor H Orjuela, Madrid: Colección Archivos (Unesco), 1990.

—Ella lo idolatró y El la adoraba...

—Se casaron al fin?

—No, señor, Ella se casó con otro

—¿Y murió de sufrir?

—No, señor, de un aborto.

—¿Y Él, el pobre, puso a su vida fin?

—No, señor, se casó seis meses antes
del matrimonio de ella Ella, y es feliz.

(“Idilio”)

José Asunción Silva ríe de la melancolía desmelenada de los falsos bohemios, hace sorna de los *colibríes decadentes* del modernismo y se mofa del mito rosa del amor. Poetiza lo grotesco y lo absurdo, pero no desde la carcajada o el chiste, sino sobria y humorísticamente. Su crítica adopta inyecciones del habla popular y no excluye el prosaísmo ni el humor negro. Desarrolla situaciones antipoéticas y tiñe su voz de vulgarismo irónico. Su técnica más común es el contraste: tras el planteo de una situación inicial sobreviene una afirmación sarcástica, cínica o irreverente. Sus poemas de corte satírico tienen también exactitud métrica y, a veces, muestran recursos narrativos (como el desarrollo de personajes, en su mayoría ridículos). Tal es el caso de “Zoospermos”, acerca de las cavilaciones de un científico *sui generis*:

El conocido sabio Cornelius Von Ken-Rinegen
 que disfrutó en Hamburgo de una clientela enorme
 y que dejó un infolio de mil quinientas páginas
 sobre hígado y riñones;
 abandonado luego por todos sus amigos
 murió en Leipzig, maniático, desprestigiado y pobre,
 debido a sus estudios de los últimos años
 sobre espermatozoides.

("Zoospermos")

Este desarrollo de personajes graciosos o patéticos, así como la presencia de un lenguaje familiar plagado de extranjerismos y rimas extravagantes, fue también motivo recurrente de otros poetas modernistas. Tal es el caso del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) en "La duquesa Job":

En dulce charla de sobremesa,
 mientras devoro fresa tras fresa
 y abajo ronca tu perro Bob,

te haré el retrato de la duquesa
 que adora a veces el Duque Job.

[...]

Toco; se viste; me abre; almorzamos;
 con apetito los dos tomamos
 un par de huevos y un buen bistec,
 media botella de rico vino,

y en coche juntos, vamos camino
del pintoresco Chapultepec.

("La duquesa Job")

Y del chileno Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) en "El pintor
Pereza":

Este es un artista de paleta añeja
que usa cachimba de color coñac,
y habita una bohorda de ventana vieja
donde un reloj viejo que dice tic-tac.

[...]

El pintor no lee. La lectura agobia:
Jean Valjean es bruto, necio Tartarín;
Juan odia los libros, ve horrible a su novia
y muere en silencio, de tedio, de esplín.

[...]

Juan Pereza fuma, Juan Pereza fuma.

Ni piensa, ni pinta, ni el humor ingenia.
¡Qué ha de pintar si halla todo color gris!
Tiene hipocondría, tiene neurastenia
y anteojos de bruma sobre la nariz.

[...]

La vida..., sus penas. ¡Chocheces de antaño!
Se sufre, se sufre. ¿Por qué? ¡Porque sí!
Se sufre, se sufre... Y así pasa un año
y otro año... ¡Qué diablo!, la vida es así.

("El pintor Pereza")

1. 4. 2. 2 La ironía: Fundamento del postmodernismo

Pasado el auge modernista aparecen en la poesía hispanoamericana autores que, si bien no rompen totalmente con los modelos anteriores, intentan escapar de su predominio. Se trata de los postmodernistas.

Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el "postmodernismo". El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo —lo que está después es la *vanguardia*—, sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo.⁶⁰

Para Octavio Paz los poetas de esta tendencia son la conciencia crítica del acabamiento del modernismo, cuyas notas características son la ironía y el lenguaje coloquial. "...la ironía ha crecido hasta volverse visión descomunal y grotesca."⁶¹ No se trata de un cambio de valores, sino de actitudes. No más tritones ni sirenas: en adelante se incorpora sin tapujos el uso de vocablos técnico-científicos, expresiones en otros idiomas y giros del habla urbana, además del monólogo, el humor y el "collage" verbal:

...los nuevos poetas viajan en barcos comerciales y desembarcan, no en Citeres, sino en Liverpool; los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasadas o presentes, sino descripciones más bien amargas y reticentes de barrios de clase media. [...] Ironía y prosaísmo: la conquista de lo cotidiano maravilloso: [...] el poeta como un pobre diablo sublime y grotesco, una suerte de Charles Chaplin *avant la lettre*. Estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar.⁶²

⁶⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 135-137.

⁶¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 95.

⁶² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 135-137.

Para Octavio Paz, quien mejor encarna esta nueva manera de crear es el argentino Leopoldo Lugones:

El modernismo llega a ser moderno cuando tiene conciencia de su mortalidad, es decir, cuando no se toma en serio, inyecta una dosis de prosa en el verso y hace poesía con la crítica de la poesía. La nota irónica, voluntariamente antipoética y por eso más intensamente poética, aparece precisamente en el momento del mediodía del modernismo (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) [de Rubén Darío] y aparece casi siempre asociada a la imagen de la muerte. Pero no es Darío, sino Leopoldo Lugones, el que realmente inicia la segunda revolución modernista. [...]⁶³

Leopoldo Lugones conserva la exigencia de la rima y de la musicalidad: asume la evolución del verso libre que “no es el *blanco* o sin rima” de los retóricos españoles. Atiende al conjunto armonioso de la estrofa pero combate los oropeles modernistas gracias al uso de un léxico poco exquisito y motivos feístas o grotescos. La estrofa clásica se convierte en moderna mediante el manejo de elementos desiguales que son combinados a voluntad. Lugones anticipa —aunque en términos tradicionales— las conquistas de la vanguardia. La deformación, la caricatura, la vulgaridad y la grosería, como negación de la magnificencia, adquieren carta de naturaleza poética.

El truhán del vehículo
Molesta, bien se ve, con su ferralla,
A un señor de gran talla

⁶³ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 135-137.

Que lee un artículo.
 Y ya no hay más persona
 Que una muchacha de juventud modesta
 Sentada a la parte opuesta:
 Lindos ojos, boca fresca. Muy mona.
 ("Luna ciudadana")

El prosaísmo se diluye en sus rimas. Se mezcla desenfadadamente un discurso de tono "altamente poético" con un léxico burlesco: *hechizo pálido que le insufla / moño rosa de la pantufla; vago frufnú / elegancia de bambú!...; coquetas / bicicletas; frac / Balzac; divagaciones remotas / paso notorio de las cocotas; rosas té / corsé; pobre fulano / tranvía suburbano; cacerola / joven sola; encerado nuevo / la criada bate un huevo; fotográfico / cuello seráfico; orangutanes / afanes; gorilas / axilas.*

La ironía sugiere una doble interpretación. La primera lectura resulta lineal, sin engarces de humor, como si se tratase de un modernismo de otro momento, engolado, exento de crítica. La segunda aproximación, realmente irónica, siempre se encuentra al acecho de la rima artificiosa, el ritmo bufo, los personajes ridículos y aun la mera payasada. A la sutileza sólo se arriba después de digerir el hartazgo histórico del modernismo.⁶⁴ Algunos pasajes de *Lunario sentimental* dan cuenta cabal de lo anterior:

⁶⁴ Octavio Paz acude a una imagen visual para describir la actitud de Leopoldo Lugones: "El mundo visto por un telescopio desde una ventanuca de Buenos Aires." Y agrega, en el mismo sentido, sobre Ramón López Velarde: "El mexicano [más tarde] recoge y transforma la estética

La rentista sola
 Que vive en una esquina,
 Redonda como una ola,
 Al amor de los céfiros sobre el balcón se inclina:
 Y del corpiño harto estrecho,
 Desborda sobre el antepecho
 La esférica arroba de gelatina.

("Himno a la luna")

1. 4. 2. 3 La risa vanguardista

Los movimientos de vanguardia ostentaron una actitud cómica como parte medular de su concepto de libertad poética. Todo texto vanguardista encerró de algún modo elementos lúdicos. A lo empalagoso, patético y declamatorio contrapusieron la broma, el dislate, la gratuidad y el desparpajo. Contra la solemnidad y el decadentismo aplicaron dosis de intrascendencia. Los recursos

*inhumana de Lugones." Se refiere a la adopción, por parte de López Velarde, de la ironía, las rimas curiosas y el juego con las imágenes como un sabotaje contra la exquisitez léxica. Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986 [3a. ed.], pp. 95-96. "Mi prima Águeda" (fragmento). "Mi madrina invitaba a mi prima Águeda / a que pasara el día con nosotros, / y mi prima llegaba / con un contradictorio / prestigio de almidón y de temble / luto ceremonioso. // Águeda aparecía, resonante / de almidón, y sus ojos / verdes y sus mejillas rubicundas / me protegían contra el pavoroso / luto... // Yo era rapaz / y conocía la o por lo redondo, / y Águeda que tejía / mansa y perseverante en el sonoro / corredor, me causaba / calosfríos ignotos... // (Creo que hasta la debo la costumbre / heroicamente insana de hablar solo.)" Ramón López Velarde, *Poesías completas y El minuterero* (ed. y prof. de Antonio Castro Leal), México: Porrúa, 1983, pp 58-59.*

cómicos fueron variados: chistes, disparates, irreverencias, sinsentidos, juegos fonéticos, adjetivos extravagantes, onomatopeyas, rimas caricaturescas, interjecciones, perogrulladas, paronomasias, antisentimentalismo, frases hechas, infantilismos, diminutivos, bufonías y parodias. Como herencia directa del dadaísmo, cultivaron sistemáticamente agresiones preconcebidas y burlas sangrientas, así como distintos grados de humor negro, ironía, insultos y provocaciones.⁶⁵ Algunas corrientes (en especial dadaístas y surrealistas) rien del sistema de valores imperante —moralidad, religión, patria y Estado— y pugnan por liberar las fuerzas libidinosas y obscenas que reprimen la razón y la moral. Tras el escándalo inicial, la virulencia vanguardista logró aligerar la solemnidad y seputó en el

⁶⁵ Antes de llegar a la provocación, las primeras obras vanguardistas fueron concebidas con absoluta seriedad y con presupuestos estéticos muy bien definidos. Ello no impidió que el público estallara en carcajadas o indignación ante obras extrañas que no comprendía —fauvistas, expresionistas o cubistas, por ejemplo. Basta recordar que *fauvismo* y *cubismo* fueron denominaciones burlescas acuñadas por el triste (e irónicamente) célebre crítico Louis Vauxcelles quien, en 1905, al entrar en el Salón de Otoño de París, donde entre otros jóvenes pintores exponían Matisse, Derain, Vlaminck y Marquet, exclamó. "¡Donatello entre las fieras!". La frase tuvo éxito, los pintores vanguardistas aceptaron el mote de *fauves* (fieras) y la tendencia fue llamada definitivamente *fauvismo*. Tiempo después, el mismo Louis Vauxcelles escucharía decir a Matisse que los paisajes de Braque estaban hechos con *cubitos* y, sarcásticamente, llamó a esta tendencia *cubismo*. En 1911, por boca de Guillaume Apollinaire, los integrantes de la escuela cubista aceptaron tal denominación. Por otro lado, hay en general una provocadora e irreverente reivindicación de lo excrementicio y lo coprófito: el Cabaret Voltaire dadaísta anuncia su intención de "defecar en distintos colores"; Triztan Tzara pide no cantar "como el hombre respira, [...] como el viento suspira" sino "como yo orino", Dalí pinta unos calzones manchados en su "Juego

ridículo a determinadas figuras dominantes en los círculos culturales y académicos. A su ejemplo sobrevino el ensanchamiento de los territorios poéticos.

En Hispanoamérica la comicidad vanguardista tuvo distintas expresiones. Sus manifestaciones, desde el juego inocente hasta la iconoclasia y la transgresión, se dieron tanto en las obras como en el comportamiento personal y colectivo de los artistas.⁶⁶

El primero de los vanguardistas hispanoamericanos, Vicente Huidobro, por ejemplo, echa mano del humor en sus enumeraciones —llenas de imágenes caóticas, neologismos y deportismos—, como se observa en los siguientes fragmentos de *Alfazor*:

Lúgubre". *Diccionario enciclopédico Quillet*, 9a. Ed., México: Cumbre, 1978, Tomo tercero (*Comprender-Estucurú*), p. 132 y Tomo cuarto (*Estuche-Historia*), p. 69.

⁶⁶ La revista *Martín Fierro* (órgano del ultraísmo argentino), satírica, combativa y divulgadora, tuvo como uno de sus más grandes aportes la actitud humorística. A continuación, algunas citas de su pamaso satírico contra poetas o poetastros: "Aquí yace Manuel Gálvez, / novelista conocido. / Si hasta ahora no lo has leído, / que en adelante te salves." "En este nicho reposa / un poeta arrabalero. / ¿No habrán tenido otra cosa / con qué llenar este agujero?" Óscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona: Ediciones Península, 1977, p. 27. Oliverio Girondo, miembro sobresaliente de esta revista, a raíz de una apuesta surgida en una discusión con algunos amigos acerca de la importancia de la publicidad en la literatura, se comprometió a vender cinco mil ejemplares de un libro mediante una campaña publicitaria. Alquiló a una funeraria una carroza portadora de coronas tirada por seis caballos, llevando cocheros, lacayo y un enorme espantapájaros vestido con chistera, monóculo y pipa, además de pagar un local atendido por muchachas bellas para vender el libro. La experiencia publicitaria resultó un éxito y el libro se agotó en un mes. Stefan Bacú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México: Joaquín Mortz, 1974, p. 53.

Soy la Virgen, la Virgen sin mancha de tinta humana, la única que no lo sea a medias, y soy la capitana de las otras once mil que estaban en verdad demasiado restauradas.

[...]

Poesía aún y poesía poesía

Poética poesía poesía

Poesía poética de poético poeta

Poesía

Demasiada poesía

Desde el arco-iris hasta el culo pianista de la vecina

Basta señora poesía bambina

[...]

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos

Mientras vivamos juguemos

El simple sport de los vocablos

De la pura palabra y nada más

Sin imagen limpia de joyas

(Las palabras tienen demasiada carga)

(*Altazor*. "Prefacio" y "Canto III")

Otro ejemplo, el argentino Oliverio Girondo, con un cariz mucho más detonante, desorbitado y estrafalario, revela un constante espíritu experimental, además de una visión tortuosa, torturada y crítica del mundo. Oliverio Girondo recoge elementos de todos los *ismos* para conformar su estilo personal. Una vez que encontró la máscara rebelde que le satisfizo, en adelante nunca cambió de postura. Perteneció a un grupo de jóvenes que entre 1919 y 1927 anticipó —por dos

décadas— la proliferación mundial de la literatura del absurdo.⁶⁷ A continuación dos fragmentos de su libro *En la mismédula* (1956):

...la mucho mucho gozo
 la muy total sofoco
 la toda "shock" tras "shock"
 la íntegra colapso
 es un hermoso síncope con foso
 un "cross" de amor pantera al plexo trópico
 un "knock out" técnico dichoso...

("Ella")

* * *

...recansadísimo
 de tanta tanta estanca remetáfora de la náusea
 y de la revirgísima inocencia
 y de los instintitos perversitos
 y de las ideítas reputitas
 y de las ideonas reputonas
 y de los reflujos y resacas de las resecaas circunstancias
 desde qué mares padres
 y lunares mareas de resonancias huecas...

("Cansancio")

⁶⁷ Puede agregarse en este apartado al colombiano León de Greiff (1895-1978), introductor de la vanguardia en su país. Considerado uno de los "raros" de la literatura hispanoamericana, empleó indistintamente arcaísmos, cultismos, onomatopeyas, neologismos, leyendas y viejas historias, además de sorprender con repentinos cambios de ánimo y de tono. Sarcástico y carnavalesco, León de Greiff resulta un autor, ante todo, hermético y de difícil lectura, independientemente de sus rasgos cómicos

1. 4. 2. 4 La post-vanguardia y la comicidad poética

Pasada la euforia vanguardista se originó en Hispanoamérica una diversidad de tendencias poéticas en cuanto a su lenguaje, temperatura y color. Hubo autores que persistieron en el juego experimental; otros execraron la rebeldía y procuraron construir una ruta individual propia. Aparecieron autores vitalistas en extremo, así como poetas letrados, intelectualistas, meticulosos o puristas. Algunos cultivaron el verso sin mayores ataduras estróficas o léxicas; otros retomaron el rigor tradicional en la construcción de la forma, la rima y la musicalidad. En la gran mayoría se dio una simbiosis entre tradición y nuevas corrientes.

En medio de tal variedad, algunos pocos optaron por una poesía cuyo fundamento descansara en contenidos y elementos cómicos. Las obras que abordaré a continuación fueron publicadas, principalmente, en los primeros 75 años del siglo XX. No mencionaré poetas cuya producción no haya tenido como eje directriz —o al menos como tópico de relevancia sistemática— a la comicidad.

En primer lugar sobresale el colombiano Luis Carlos López (1881-1951), a quien la mayoría de la crítica considera un post-modernista, aunque su poesía —dentro de los *Cuadernillos de poesía colombiana* (1951)— sea fruto de un trabajo en convivencia cronológica y estética con otras corrientes.⁶⁸ Su actitud, sin embargo,

⁶⁸ Federico de Onís consideraba que el postmodernismo fue una reacción conservadora en busca de originalidad bajo la inevitable dependencia estilística del modernismo, con dejos de desnudez prosaica, ironía y humorismo (*Antología de la poesía española e hispanoamericana*, p. XVIII,

no coincide del todo con la del postmodernismo de los primeros años del siglo. Es más bien un provinciano que gusta del rigor formal —no necesariamente modernista— e imprime su sello personal con el tratamiento humorístico, antipoético y burlesco de su obra. El prosaísmo ya no es una sorpresa: es un recurso asimilado. No persigue una revisión del modernismo. No hay dobles mensajes críticos contra la tradición. Luis Carlos López olvida cualquier ironía sutil. Crea versos elementales y criollistas. Se ciñe a los moldes clásicos para dar forma a su discurso. Se vuelve corrosivo a fuerza de observar el entorno provinciano y ridiculizarlo. El pulimento métrico contribuye a la caricatura. Llega incluso a ser algo burdo cuando satiriza tipos y costumbres.

Pasas por la calle
principal. Y pasas
con el garbo chulo
de tu alegre fama...

Pones aspavientos
en las provincianas
vidas que florecen
como las patatas.

(“Pasas por la calle”)

citado por Roberto Fernández Retamar). Por su parte, Fernández Retamar agregaba que hay una antipoesía postmodernista: el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884), el colombiano Luis Carlos López (1881-1951), el argentino Baldomero Fernández Moreno (1886-1950) y, tardíamente, el cubano José Zacarías Tallet (1893). Roberto Fernández Retamar, p. 146.

Bostezo, mientras fumo un cigarrillo,
jugando al ajedrez
con un señor senil. Suma el corrillo
sinceridades de la estupidez.

Para hilvanar el rato
de rutinaria obligación social,
solamente mi gato
ronca en una actitud filosofal.

("Despiifaros": XII)

La principal virtud de Luis Carlos López radica en la elección del ludismo como rasgo global de su obra. Da paso a situaciones francamente distorsionadas, bufas o trágico-grotescas. Se enriquece con temas de la poesía cómica tradicional. Aborda el objeto nimio, el asunto intrascendente, la vida cotidiana y los personajes poco virtuosos. Su estilo es un anticipo de la poesía fundada en la realidad concreta que más tarde encarnará en muchos de los poetas conversacionales.

¡Ah, perro miserable,
que aún vives del cajón de la bazofia,
—como cualquier político— temiendo
las sorpresas del palo de la escoba.

¡Y provocando siempre
que hurtas en el cajón pleno de sobras,

—como cualquier político— la triste
 protesta estomacal de ávidas moscas.

Para después ladrarle
 por las noches, bien harto de carroña
 —como cualquier político— a la luna,
 creyendo que es algún queso de bola...
 ("A un perro")

En segundo lugar, destaca José Zacarías Tallet (1893), también provinciano, pero de Matanzas, Cuba. Poeta inconforme, desesperanzado y escéptico que, con lenguaje por igual desilusionado y coloquial, pretende negar toda sospecha de ridiculez y cursilería. Es un pesimista: un lírico que duda del valor de su propia voz y aun de la poesía misma. A veces, el prosaísmo se torna tan franco, que sus textos bien pudieran expresarse en abierta prosa sin afectar el peso de su lirismo. Cuida la división estrófica y la factura de sus rimas pero, por momentos, se vuelve discordante al no llegar a ser realmente riguroso.

Yo no soy grande ni soy chico,
 yo no soy pobre ni soy rico,
 no soy un búho ni un borrico,
 ni Francisco ni Federico.

[...]

La enorme hipertrofia del yo
 es mi dolencia principal
 —tal vez un bien en vez de un mal.

Entre Pacheco y Regüíferos,
si me entregara a la política,
tendría un puesto de Don Tal.

Y es mi condición artrítica,
—al cabo soy un tropical.

Eso sí, a nadie remedo
(delirio de original)
y aunque señor del *quiero* y *no puedo*,
suelo en mi medio dar el *bluff*.

(“Confesión treinteaña”)

José Zacarías Tallet aborda las cosas humildes y vulgares. Se sonríe o entristece ante el fracaso o la mediocridad de todo. Llega a lo grotesco tras derrochar sarcasmo y melancolía. Buena parte de la crítica —de forma similar que a Luis Carlos López— le ha considerado como un postmodernista tardío. Nuevamente expongo mis reservas. Creo que en su caso la renovación del modernismo ya había sido superada. Su poesía es más bien producto de una búsqueda personal —conservadora y poco espectacular si se quiere, pero independiente.

Es importante señalar, por otro lado, que algunos críticos vislumbraron una fuerte similitud entre José Zacarías Tallet y Nicanor Parra; otros, incluso, especularon sobre alguna posible influencia.⁶⁹ Lo

⁶⁹ Roberto Fernández Retamar, pp. 147-148.

cierto es que Nicanor Parra no leyó ni supo de la obra del cubano en el proceso de configuración de la antipoesía. A continuación otro fragmento del único libro de José Zacarías Tallet, *La semilla estéril* (1951):

Finis: lo que pienso dije como un hombre,
y que se asombre quien se asombre.
No mendigo la absolución
ni hago propósito de enmienda;
y el que quiere entender que entienda
estos versos sin ton ni son.

Hoy,
de mi trigésimo primer año
en los confines,
sumarizo mi confesión:
soy
un pobre diablo que tuvo antaño
(perdón, hermano Rubén Martínez
Villena), un poco de corazón.

("Confesión treinteaña")

* * *

Respecto a la generación de poetas nacidos entre 1915 y 1930 —los contemporáneos de Nicanor Parra que comenzaron a publicar entre 1940 y 1950— Enrique Anderson Imbert hace una afirmación interesante:

Los poetas que aparecen en estos años tienen, por lo general, un tono elegíaco, grave, pesimista, introspectivo. Podría llamárseles neorrománticos a condición de que agregáramos en seguida que sus poetas favoritos no eran románticos sino superrealistas como Neruda, simbolistas como Rilke, concentrados como T. S. Eliot, fabuladores como Saint-John Perse. Si miraban hacia el pasado era más bien para admirar las formas de los poetas españoles del Renacimiento. [...] Respetuosos de las innovaciones del vanguardismo prefirieron [...] continuarlas con seriedad.⁷⁰

Aunque resulta difícil generalizar todas las propuestas de la época bajo una misma etiqueta, no deja de ser interesante el que se subraye la seriedad, la introspección y la melancolía en este grupo de poetas. La comicidad y el ludismo —al menos en forma extensa, relevante o prolífica— brillan por su ausencia.

Pese a tal aridez, debe recordarse al cubano Nicolás Guillén (1902) que, después de abordar por largo tiempo tópicos negristas, políticos, sociales y populares, en 1968 publicó *El gran Zoo*, libro abierto al sarcasmo y al humorismo. También destacan los mexicanos Salvador Novo (1904-1974),⁷¹ Renato Leduc (1897-1986)⁷² y, sobre todo, Efraín Huerta (1914-1982), autor de poemas fársicos que

⁷⁰ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época Contemporánea*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995 [5a. ed.], pp. 293-294. [No sigo el criterio generacional de Anderson Imbert, atiendo más a los años de aparición de las obras, como se verá en los tres autores que cito a continuación.]

⁷¹ Salvador Novo intercaló ironía y sentido del humor en buena parte de sus poemas de tono conversacional (influido por la poesía norteamericana). También cultivó la sátira y el epigrama de corte clásico. La mayor parte de sus poemas tiene otros tonos y temáticas. "Hace 24 horas" (IV): "Tantos aprietos y tales / fuerza la guerra a pasar, / que es el mayor de los males / tener hermanas carnales / —y ¡no poderlas guisar!"

retrataron, a modo de crónica, la vida diaria de la Ciudad de México y, muy particularmente, su “estampida” de *Poemínimos*, que a partir de la década de 1960 irradiaron brevedad, causticidad e ingenio.⁷³

El
 Ángel
 Al
 Elevadorista
 “Lleveme
 Al

⁷² Siempre con un tono conversacional, Renato Leduc cultivó la parodia y el sentido del humor a lo largo de su vida y en toda su obra. A veces fue respetuoso de moldes clásicos —incluso escribió, como un homenaje paródico, su *Breve glosa al libro de Buen Amor* (1939). En repetidas ocasiones se inclina por un lirismo de tintes reflexivos, en otras se torna abiertamente bufo (como en el caso de sus fabulillas y de sus textos contra personajes perniciosos producto de la Revolución Mexicana). “Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes”: “En realidad, los elefantes / no tienen la importancia que nosotros les dimos / antes. // Son como una señora con senos opimos / los pobres elefantes. // El símil no es exacto pero da bien la idea: / el elefante tiene su trompa y la menea / con el flácido ritmo que la dama sus senos. / Y se parecen mucho aunque usted no lo crea. // El símil no es exacto pero eso es lo de menos. [...] Los elefantes son, más comúnmente, grises: / a veces son gris-rata, a veces son gris-perla / y tienen sonrosadas como usted las narices. // Cuando miro elefantes, siento anhelos de verla / y estrecharla en mis brazos, como en tiempos felices... // [...] Un defecto, no obstante / tiene —justo es decirlo— el amigo elefante: / la epidermis que cubre su maciza estructura / es tan dura, tan dura / que adecuarse no puede a la industria del guante.”

⁷³ La obra de Efraín Huerta es extensa. Sus poemas abordan desde el intimismo amoroso hasta la propaganda militante comunista, pasando por la introspección, la descripción y el citado sentido crónico-humorístico.

Último
 Piso
 Después
 Sigo
 Solo."

("Ángel I")

* * *

Los lunes, miércoles y viernes
 Soy un indigente sexual:
 Lo mismo que los martes,
 los jueves y los sábados.
 Los domingos descanso.

("Mansa hipóbole")

Cuando
 Finalmente
 Le confesé
 Que era
 Un sicópata
 Me sacó
 De su habitación
 A Sicopatadas.

("Drama")

* * *

No me ocuparé de promociones de poetas que hayan comenzado a publicar posteriormente a la aparición de la mayor parte de la obra de Nicanor Parra. Sólo mencionaré que buena cantidad de ellos aprovecharon la atmósfera que tanto la poesía conversacional como la antipoesía dejaron tras su paso a partir de la década de 1950.

Es decir, se trata de autores que respiraron nuevas formas de concebir la poesía heredadas de las generaciones inmediatamente precedentes, uno de cuyos legados fue el adelgazamiento de las fronteras entre lo solemne y lo risible.⁷⁴

⁷⁴ Puede enumerarse una larga lista de autores que exploraron, en mayor o menor medida, tonalidades más allá de la gravedad: los argentinos Miguel D. Etchebame (1915-1973) y Alfredo Veiravé (1928), el venezolano Aquiles Nazoa (1920), los peruanos Carlos Germán Belli (1927), Livio Gómez (1933), Marco Martos (1942) y Manuel Morales (1943), el salvadoreño Roque Dalton (1935-1975); los colombianos Henry Luque Muñoz (1944), Fernando Garavito (1944), María Mercedes Carranza (1945), Darío Jaramillo Agudelo (1947) y Juan Gustavo Cobo Borda (1948), los mexicanos Jaime García Terrés (1924), Eduardo Lizalde (1929), Gabriel Zaid (1934) y Gerardo Dentz (1934), entre otros.

CAPÍTULO II

2. La *antipoesía*

El término *antipoesía* sugiere, a primera vista, una estética basada en la total destrucción e iconoclasia. Las resonancias de la palabra denotan una actitud plenamente abierta a la libertad y a la despreocupación. Sin embargo, el universo de Nicanor Parra tiene una significación histórica particular y una referencialidad estética definida. La *antipoesía* implica objetivos precisos y una dependencia semántica hacia determinados estilos y autores. La ruptura con modelos anteriores revela una intertextualidad. Su discurso se torna paródico, irónico o satírico: aunque no exclusivamente, pues en muchas ocasiones funciona en forma independiente y propositiva —más allá de toda intertextualidad. La *antipoesía* se planteó desde el principio como una constante crítica contra la solemnidad y lo trascendente (o lo aceptado tradicionalmente como tal). Sus éxitos, contradicciones, altibajos y hallazgos expresivos resultaron inherentes a una postura ante todo inconforme y reacia a la inmovilidad. A causa de su misma dinámica, los planteamientos críticos se debieron transformar con el paso de los años. En el espectro renovador encajaron desde versos con metros tradicionales hasta experimentos más audaces tocados por el aforismo y el *grafitti*. La originalidad de su autor radicó en haber cultivado una expresión cruda y directa en oposición a los discursos consagrados, pero también en asumir con desenfado la

postura de *antipoeta*. A lo largo de su obra el vigor verbal ha ido concentrándose en elementos cambiantes, pero siempre a partir del *antipoema* como energía central y motriz.

Nicanor Parra ha brindado diversas explicaciones y definiciones de la antipoesía en incontables poemas, cartas y entrevistas. Más allá de deslindes posteriores sobre tales o cuales rasgos en la totalidad de su obra, el nacimiento de la *antipoesía*, como noción, se remonta a la escritura de su segundo y fundamental libro, *Poemas y antipoemas*, publicado en 1954. El acuñamiento del término tiene un origen específico. Eventualmente, tras su primera aparición pública, la *antipoesía* terminaría por convertirse en bandera y sinónimo de su creación.

2.1 La gestación de la antipoesía

En 1937, Nicanor Parra dio a la imprenta su primer libro, *Cancionero sin nombre*, escrito en un estilo garcía lorquiano que proliferaba entonces como moda en Chile. Pese a que la obra ganó un modesto Premio Municipal de Literatura en Santiago, y la admiración de la crítica local, el carácter inquieto del joven autor muy pronto le obligó a renegar de este libro. Los años inmediatamente posteriores resultaron cruciales para la evolución de sus futuros preceptos. Nicanor Parra comenzó a reflexionar sobre la creación artística e inició la exploración de nuevos cauces poéticos. El respirar la atmósfera de los autores (chilenos y españoles) encumbrados en los años treinta, así como su atracción por el surrealismo y por la textura prosaica de Walt Whitman,

provocaron en él un creciente hastio ante cierta poesía halagada por la crítica y practicada por los principales círculos literarios de su país. En 1938 se encontró con una influencia fundamental: "Descubrí a Whitman y me liberé de la poesía de García Lorca; Whitman fue la solución para todo. [...] Quedé absolutamente anonadado por el torrente volcánico, tanto lingüístico como de imágenes de Whitman. Y por su poesía abierta: no hay métrica estricta ni un lenguaje poético convencional. No se trata de poemitas líricos. [...] La descripción es muy importante en su poesía; hay incluso narraciones, breves historias a lo largo de sus *Hojas de hierba*." Parra agrega que la enorme cantidad de materiales y la libertad con que los trabajó, así como la vehemencia y la pasión de Whitman, le marcaron profundamente, al grado de que a partir de ese momento decidió nunca más escribir romances al estilo de *Cancionero sin nombre*.¹ La inconformidad de Nicanor Parra se dirigió principalmente contra las figuras chilenas dominantes, pero también alcanzó a corrientes de la lengua española en general. Comenzó a defender una posición crítica acorde con el momento moral y estético mundial.

...después de mucho dar vuelta materiales de trabajo (allá por 1938), llegué a una perogrullada, en realidad a una perogrullada aparente ya que cuando se la vive en carne propia, deja de serlo. Esa perogrullada es la siguiente: poesía es vida en palabras. Me pareció que esa era la única definición de poesía que podía abarcar todas las formas posibles de poesía. Entonces

¹ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas. Cronología", en Nicanor Parra, *Antología* (selección, estudio y cronología de Hernán Lavín Cerda), México: UAM, 1997, p. 68. // Edith Grossman, *The Antipoetry of Nicanor Parra*, New York: New York University Press, 1975. pp. 10-11. [Las alusiones y citas de esta obra son traducción mía]

me di a la tarea de producir una obra literaria que satisficiera también esta definición, y resultó que la poesía, tal como se la practicaba, en cierta forma divergía de lo que podemos llamar la noción de vida. [...] Todavía no se hablaba del antipoema. Crear vida en palabras: realmente eso es lo que me pareció que tenía que ser la poesía. Una vez que se acepta este punto de partida, caben muchas cosas en la poesía; no tan sólo las voces impostadas, sino también las voces naturales; no tan sólo los sentimientos nobles, sino también los otros; no tan sólo el llanto, sino también la risa; no tan sólo la belleza, sino también la fealdad. Me pareció que la clave de todo el problema estaba en la palabra *vida*, y la antipoesía no es otra cosa que vida en palabras.²

Caben además personajes que nunca estuvieron en la poesía, como las guaguas, sí, los bebés, los soldados, los ministros, los esqueletos, los carabineros. ¿Por qué no pueden entrar en los poemas?³

En un largo proceso creativo de 17 años —lapso entre *Cancionero sin nombre* (1937) y *Poemas y antipoemas* (1954)—, Nicanor Parra asumió una distancia frente a la producción de otros poetas y maduró sus preferencias. Más tarde aceptaría que el alejarse de la vitrina literaria respondió en gran medida a la validez que eventualmente concedió a ciertos ataques críticos en contra de su primer libro. Tan prolongado periodo de gestación corresponde a años de relativo silencio, pues durante ellos daría a conocer esporádicamente anticipos de su siguiente trabajo. En 1942, por ejemplo, a petición de su amigo Tomás Lago, publicó algunos textos que más tarde integrarían la primera parte de *Poemas y antipoemas*: “Sinfonía de cuna”, “Hay un día feliz”, “Es olvido” y “Se

² Mario Benedetti, “Nicanor Parra o el artefacto con laureles” (entrevista), en *Los poetas comunicantes*, México. Marcha Editores, 1981 [2a. ed.], pp. 44-45.

³ Entrevista con Juan Andrés Piña (*Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 1990), citada por Hernán Lavín Cerda, “Encuentro con Nicanor Parra”, en *Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: Literatura hispanoamericana*, México: UNAM, 1995, p. 334

canta al mar".⁴ Se trata de poemas con rima asonante, métrica regular, léxico y sintaxis coloquiales, en un discurso fundamentalmente narrativo.

Siempre había vivido mi familia
 En el valle central o en la montaña,
 De manera que nunca, ni por pienso,
 Se conversó del mar en nuestra casa.
 Sobre este punto yo sabía apenas
 Lo que en la escuela pública enseñaban
 Y una que otra cuestión de contrabando
 De las cartas de amor de mis hermanas.
 ("Se canta al mar")

En esos momentos Nicanor Parra todavía no llegaba al fondo de su propuesta antipoética. Intentaba alejarse de lo que él mismo llamaría más tarde "poesía gorda", pero aún se hallaba inmerso en tópicos tradicionales y tonos solemnes. En ese mismo año, 1942, anunció la aparición de una obra denominada *La luz del día*, la cual nunca publicó pero que, tras distintas depuraciones, pasó a formar parte del futuro *Poemas y antipoemas*. Cierta debilidad por anunciar nuevos libros le llevó a acumular títulos que terminaría desechando sin publicar: *La luz del día*, *Marcha final*, *Entre las nubes silba la serpiente*, *Veinte años y un día* —tal era entonces la sentencia en

⁴ *Tres poetas chilenos* (edición de Tomás Lago), Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1942.

prisión por cometer un asesinato en Chile—, *Oxford-1950*, *Dos años de melancolía*, *La zarza ardiendo* y *Marcha final* fueron algunos de ellos.⁵

En tanto Nicanor Parra, quien en 1938 había concluido sus estudios de matemáticas y física en la Universidad de Chile, continuó con su formación académica. En 1943 viajó a Rhode Island, Estados Unidos, para especializarse en mecánica avanzada en la Universidad de Brown —donde permaneció hasta 1945. En sus ratos libres escribía y teorizaba sobre poética. Afirma que en esos años descubrió a Franz Kafka, cuya lectura le reveló que no todo radicaba en la libertad creativa de Walt Whitman —con su fuerte dosis de egolatría, gravedad y falta de sentido cómico—, sino que había otra posibilidad: el humor metafísico. “Ahí entonces empecé a articularme por dentro, a procesar todo eso. Comencé a escribir poemas como ‘La víbora’ y ‘La trampa’.”⁶ En 1948, a petición de su amigo Hugo Zambelli, dio a conocer estos dos textos —junto con “Los vicios del mundo moderno”— que después formarían parte de la tercera sección de *Poemas y antipoemas*.

⁵ René de Costa, “Para una poética de la (anti)poesía”, introducción a Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Madrid. Cátedra, 1988, p. 13. Y Fernando Alegria, “Parra anti Parra” en *Literatura y revolución*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 176.

⁶ Para Nicanor Parra, la principal habilidad de Franz Kafka radicaba en su capacidad para crear atmósferas, virtud que trató de asimilar: más que construir formulaciones —irrelevantes por sí mismas— lo importante era crear ambientes, oscilar narrativamente entre lo trivial y la trascendencia. (Antonio Skármeta, “El apogeo del antipoeta”, *Eralla*, 1971, p. 37.) Hernán Lavín Cerda, “El hombre imaginario y otras ideas luminosas: Cronología”, p. 60.

A vemos al día siguiente en una fuente de soda
 O en la puerta de una iglesia de cuyo nombre no quiero
 acordarme.

("La trampa")

Había dado los primeros pasos en dirección de su posición auténtica como antipoeta. En estos textos se aprecia una voz y un personaje predominantemente urbanos.

Años más tarde, entre 1949 y 1952, Nicanor Parra sale nuevamente de Chile —gracias a una beca del Consejo Británico— y reside en Inglaterra para estudiar cosmología en la Universidad de Oxford.

A Inglaterra llegué después de haber escrito poemas como "La víbora", "La trampa" y "Los vicios del mundo moderno". Allí me olvidé de mis deberes académicos y quise estudiar por mi cuenta a poetas como John Donne, a los metafísicos, y a William Blake...⁸

Se adentra también en la lectura de Aristófanes, así como de autores contemporáneos como T. S. Eliot y Ezra Pound, entre otros. Se empeña en negar la tradición que hasta ese momento le había marcado y guiado. En una carta fechada en Oxford a finales de 1949, Nicanor Parra explica a su amigo Tomás Lago sus "hallazgos" y "nuevas convicciones estéticas". Cito *in extenso*:

Por favor Tomás, lee sin prejuicio La Víbora y La Trampa y conviértete a esta cruzada. La poesía egocéntrica de nuestros antepasados en que ellos tratan de demostrar al lector cuán estimable es el ser humano, cuán inteligentes y sensibles son ellos, cuán dignos de admiración son los objetos de este mundo, debe ceder el paso a una poesía más objetiva de simple

⁸ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas: Cronología", p. 68.

descripción de la naturaleza del hombre. Hasta cuándo seguimos [sic] echándonos tierra a los ojos. El bohemio pálido y emocionado debe quemar su sombrero de una vez por todas; el individuo no tiene importancia en la poesía moderna sino como un objeto de análisis psicológico; hablando en términos muy generales nuestros post-románticos son cantores de ópera, buenos, malos o excelentes a veces, geniales algunos como nuestro común amigo Pablo [Neruda], pero de todas maneras gentes que poseen una noción restringida y finiquitada del trabajo artístico. Los más despejados de ellos creyeron haber terminado con el "Cisne de nevado plumaje", pero en realidad no es así. La generación anterior a nosotros no hizo otra cosa que terminar con el argumento convencional en la poesía, con la anécdota, sin preocuparse de revisar los principios mismos de la ciencia poética. Ellos se conformaron con lograr los mismos resultados que nuestros antecesores aunque con medios diferentes. La solemnidad y la gravedad dogmática del arte del siglo XIX siguió viva en ellos a pesar de las enseñanzas de Picasso y de Dalí. Me parece que el arte no puede ser otra cosa que la reproducción objetiva de una realidad psicológica y ese fin no se consigue tratando de mostrar sólo aquello que se considera revestido de cierta divinidad. [...] ...no se trata de preparar un pastel más o menos fácil de tragar; estoy en contra de los tristes y de los angustiados, de la misma manera como estoy en contra de los bufones, estilo Huidobro. También me revelo [sic] en contra de los profetas y en contra de los pensadores proféticos estilo T.S. Eliot. Estoy convencido de que el poeta no tiene el derecho de interpretar sino simplemente de describir friamente: él debe ser un ojo que mira a través de un microscopio en cuyo extremo pulula una fauna microbiana; un ojo capaz de explicar lo que ve...⁹

Por otro lado —independientemente de las lecturas que entonces le atrajeron— Nicanor Parra afirmaría años más tarde que su situación como estudiante de mecánica clásica y teoría de la relatividad —en países de lengua distinta a la de su país natal—

⁹ Fragmento tomado de una carta facsimilar. En Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie (Muestra de antipoesía)*, compilación de Julio Ortega, México. CNCA/Universidad de Guadalajara/FCE, 1993, p. 50.

influyó de forma decisiva en su manera de crear. Asegura que en esos días no podía entregarse de cuerpo entero a la literatura, por lo que casi nunca partió de ningún marco de referencia establecido:

El que me haya salido de los planteamientos modernistas, sin proponérmelo, se debe también a esta ignorancia. Lo que yo había leído no tenía comparación con los escritores que giraban en esa época, y que eran muy lectores. Pero si yo me hubiera formado de una manera convencional, creo que me hubiera quedado pegado en Rubén Darío, en el sonsonte rubendariano, y a lo más hubiera llegado a los tobillos del planteamiento nerudiano. Entonces, como yo no estaba metido en el baile, necesariamente tuve que hacer de tripas corazón: no quedaba otra alternativa que la del lenguaje hablado.¹⁰

Finalmente, en 1951, como último anticipo de su próximo libro, Parra dio a conocer los textos "Autorretrato" y "San Antonio" como complemento de un discurso de Enrique Lihn en los *Anales de la Universidad de Chile*.¹¹ Estos dos poemas, de factura métrica similar a la de los publicados desde 1942, no revelaron gran cosa —salvo el tono sarcástico del primero de ellos— sobre lo que tres años después impactaría como conjunto.

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

¹⁰ Entrevista con Juan Andrés Piña (*Conversaciones con la poesía chilena*), citada por Hernán Lavín Cerda, "Encuentro con Nicanor Parra", p. 323

¹¹ Los poemas fueron publicados como "Selección" El ensayo de Enrique Lihn tenía el título "Sobre la poesía de Nicanor Parra" en *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 83-84 (1951) (Nota tomada de: René de Costa, p. 19.)

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

("Autorretrato")¹²

2.2 Poemas y antipoemas

El año 1954 representa un momento clave en la conformación de la antipoesía como concepto literario. El producto heterogéneo de 17 años de labor salió a la luz bajo el título de *Poemas y antipoemas*. La integración de sus textos tiene algo de fortuito y se relaciona con la celebración del Concurso Nacional de Poesía de Chile. El propio Parra explica las circunstancias:

...yo no escribí la obra de acuerdo con una teoría completamente articulada desde el principio. [...] Hacia 1954 presenté tres poemarios [bajo seudónimo] a un concurso de poesía patrocinado por el Sindicato de Escritores de Chile: *Cantos a lo Humano y a lo divino*; *Poemas*; y *Antipoemas*. Me tocó el primero, el segundo y el tercer galardones; el premio consistía en su publicación por la editorial Nascimento. Mi voluntad fue publicar sólo los *Antipoemas*, y a esto me respondieron que los tres, al ser premiados, pertenecían al Sindicato.¹³

¹² La versión es la publicada en 1954. A continuación anoto la versión posterior y definitiva aparecida en *Obra gruesa* (1983): "Considerad, muchachos, / *Este gabán de fraile mendicante*: / Soy profesor en un liceo oscuro / He perdido la voz haciendo clases. / (Después de todo o nada / Hago cuarenta horas semanales.) / ¿Qué les dice mi cara abofeteada? / ¡Verdad que inspira lástima mirarme! / Y qué les sugieren estos zapatos de cura / Que envejecieron sin arte ni parte." (El subrayado es mío.)

¹³ René de Costa, p. 19.

Así, tres libros, concebidos en principio como obras independientes, se fusionaron en una azarosa unidad divididos en tres secciones. La primera parte recoge los poemas con mayor rigor formal y métrico, con dejos de nostalgia e ironía, algunos de los cuales habían sido publicados desde 1942. Los textos de la segunda sección parecen estar concebidos *a posteriori*, como una especie de puente entre los "poemas" y los "antipoemas" de la tercera parte, que constituye la sección más nutrida del libro y refleja una evidente unidad orgánica. Pese a que tal formato en la primera publicación era obvio al respecto, con el paso de los años la distinción entre las partes dejó de ser clara. "El problema estriba en que las ediciones populares del libro, así como su recopilación en *Obra gruesa* (1969), tienden a oscurecer este hecho, imprimiendo los textos todos seguidos, un poema tras otro, sin apenas distinguir entre ellos e ignorando por completo los tres grandes bloques en que estaba organizado todo cuando se publicó por primera vez en 1954."¹⁴ El propio Nicanor Parra cataloga el estilo de las dos primeras secciones:

En la primera parte hay poemas neorrománticos y postmodernistas, pero en la segunda vienen poemas expresionistas. Esto generalmente no se distingue; no sé por qué no lo hacen los estudiosos de esta clase de cosas.¹⁵

En relación con la tercera parte, que ya responde propiamente a la noción de *antipoesía*, Parra explica que el acuñamiento del término fue ulterior a la creación de la mayor parte de los textos.

¹⁴ René de Costa, p. 18.

¹⁵ René de Costa, p. 18.

Considera que escogió la palabra por "razones estratégicas": capturar la atención del público con un título que fuera provocativo y retador.

Bauticé los *Poemas y antipoemas* posteriormente. Había comenzado a escribirlo en 1938, pero sólo di con el título en 1949 ó 1950, en Inglaterra. Andaba rebuscando por una librería cuando me fijé en *A- poèmes*, libro del poeta francés Henri Pichette. ¡De modo que la calificación de "antipoema" se había empleado en el siglo XIX—aunque probablemente los griegos ya la usaran! En cualquier caso, el término me vino a *posteriori*.¹⁶

Poemas y antipoemas se convirtió en un éxito inmediato. La primera edición se agotó a los pocos días de salir a la venta en Santiago de Chile. A una semana de su presentación, un titular de prensa afirmaba: "Matemático y vate derrota a los líricos; su libro es *best-seller* que tendrá segunda edición."¹⁷ La nueva propuesta obtuvo enorme aceptación, en especial entre los jóvenes escritores que habían comenzado a crear hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial (primeros años de Guerra Fría). La antipoesía desató un cuestionamiento generalizado y radical de la escritura poética vigente en lengua castellana en aquel entonces. Importantes círculos literarios elogiaron al autor. Pablo Neruda, por ejemplo, comparó su fuerza con la de Miguel Hernández, subrayó su "follaje singular" y "fuertes raíces", y le alabó como poeta "extremadamente terrestre".¹⁸ Gracias al atinado título de su libro, Nicanor Parra se vio

¹⁶ René de Costa, p. 19.

¹⁷ Titular de un recorte de prensa, fechado el 28 de julio de 1954, conservado en el Fondo Bibliográfico Raúl Silva Castro de la Biblioteca Nacional en Santiago de Chile. En René de Costa, p. 16.

¹⁸ René de Costa, p. 16.

obligado a asumir su condición pública de *antipoeta*. No obstante, pese a tal aceptación en sectores abiertos a cambios y críticas, la antipoesía desde un principio fue recibida negativamente por vanguardistas ortodoxos, críticos oficiosos y por la cultura conservadora e institucionalizada en general, calificándole repetidamente de poesía menor, epidérmica, simpática, ofensiva y poco profunda. Conferencias, elogios, recitales e invitaciones al extranjero se alternaron con apasionados y descarnados ninguneos de la crítica. Para muchos el autor es un genio; para otros, un fraude. Por ejemplo, Pablo de Rokha —en 1968, años más tarde— denosta a Nicanor Parra llamándole “un pingajo del zapato de Vallejo”,¹⁹ y afirmando que “los antipoemas inspiran lástima y asco.” Un cura español, el padre Salvatierra —en 1965—, afirma: “¿Puede admitirse que se lance al público una obra como ésa [*Versos de salón*], sin pies ni cabeza, que destila veneno y podredumbre, demencia y satanismo? Me he preguntado si este librito es inmoral. Yo diría que no. Es demasiado sucio para ser inmoral. Un tarro de basura no es inmoral...”²⁰ Posteriormente, y en otras condiciones políticas (1973), el rector de la Universidad Católica de Chile, almirante Sweet, tras ser interrogado por las razones del golpe de

¹⁹ René de Costa, pp. 16-17.

²⁰ La segunda cita de Pablo de Rokha apareció en *Entretelones* (Santiago de Chile, 1967); la cita del padre Salvatierra fue publicada en *El Diario Ilustrado* (Santiago de Chile, 15 de noviembre de 1964). Ambas referidas por Margarita Aguirre y J. A. Palazuelos en su prólogo a Nicanor Parra, *La cueca larga y otros poemas* (antología), Buenos Aires, EUDEBA, 1967. Otros articulistas de ese tiempo (*El Mercurio* y *La Nación* de Santiago de Chile) afirmaban sobre Nicanor Parra: “Su intención clara ha sido mofarse de los vates, degradando la poesía.”

Estado —según asegura el propio Nicanor Parra—: "...sacó de un cajón mis tarjetas postales *Artefactos*, las puso encima de una mesa y dijo: 'Para que nunca más vuelva a ocurrir esto'. Después ordenó quemarlas."²¹

2.3 Hacia una definición de la antipoesía

Tras la euforia inicial de *Poemas y antipoemas* se sucedieron numerosas reseñas periodísticas, críticas especializadas y análisis académicos, así como entrevistas, opiniones personales y (anti)poemas en los cuales su creador reflexionaba acerca del significado esencial y la definición de la antipoesía. Después de 1954 —y con la regular aparición de libros posteriores— todo texto que saliera de su pluma se encontraría vinculado con el concepto global de *antipoesía*. La idea inicial se verá enriquecida con todo lo que alrededor de ella se analice, critique o agregue. Parra ha calificado esta actitud como "integralista", asumiendo que su creación no se fundamenta en una teoría absolutamente congruente. En 1958, por ejemplo, Nicanor Parra arriesgó una definición:

El antipoema, que, a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista —surrealismo criollo o como queráis llamarlo—, debe aún ser resuelto desde el

"Esto no ha sido jamás poesía, ni lo será mientras el mundo no reviente y ya no nos importen un camino ni la poesía ni la prosa."

²¹ Acerca de las condiciones en que vivió tras ser instaurada la dictadura militar, Nicanor Parra agrega: "Tres veces trataron de incendiar mi casa de Isla Negra. Se cagaban en las puertas, todas las noches." Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas. Cronología", p. 70.

punto de vista psicológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético.²²

Sin embargo, tal definición no puede ser tomada al pie de la letra. El antipoeta, en última instancia, vislumbra a su trabajo como una extensión de sí mismo y de sus transformaciones a lo largo de la vida. Pragmáticamente, "él es el antipoeta y todo lo que escriba es antipoesía". Se reserva el derecho de hacer formulaciones contradictorias. "Si me pones contra la pared y me dices: 'Está bien, dime de una vez por todas qué es la antipoesía', yo te diré que no tengo la más mínima idea."²³ En efecto eso parece hacer cuando declara alguna cosa sobre su escritura o su propia persona. En su ambigüedad, intenta una amplia gama de técnicas, composiciones y respuestas. Sin embargo, pese a tal eclecticismo, en distintas ocasiones Parra se ha visto obligado a formular justificaciones estéticas, una vez que ciertos críticos han formulado estrictas doctrinas en torno a la antipoesía que parecen no admitir desviaciones de la norma con base en creaciones anteriores del autor.²⁴

En 1967, acaso un poco harto por el asedio periodístico ramplón, siempre en busca de exactitudes inútiles o precisiones imposibles, Nicanor Parra publica "Test", donde irónica, metafórica y sarcásticamente plantea distintas definiciones:

²² Fernando Alegría, "Parra anti Parra", p. 176.

²³ Patricio Lerzundi, "In Defense of Antipoetry. An Interview with Nicanor Parra", *Review*, Winter 1971/Spring 1972, pp. 66.

²⁴ Edith Grossman, p. 25.

Qué es la antipoesía:
 Un temporal en una taza de té?
 Una mancha de nieve en una roca?
 Un azafate lleno de excrementos humanos
 Como lo cree el padre Salvatierra?
 Un espejo que dice la verdad?
 Un bofetón al rostro
 Del Presidente de la Sociedad de Escritores?
 (Dios lo tenga en su santo reino)
 Una advertencia a los poetas jóvenes?
 Un ataúd a chorro?
 Un ataúd a fuerza centrífuga?
 Un ataúd a gas de parafina?
 Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz
 La definición que considere correcta.

("Test")

Poco después, en 1968, publica "Manifiesto", un texto que sin reservas podría interpretarse como su *ars poética*. En él aparece una enumeración tanto de postulados de denuncia, negación y ruptura con el pasado, como actitudes afirmativas defendidas por el autor:

Señoras y señores
 Esta es nuestra última palabra
 —Nuestra primera y última palabra—
 Los poetas bajaron del Olimpo.

[...]

...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.

Nosotros conversamos
 En el lenguaje de todos los días
 No creemos en signos cabalísticos.

[...]

Este es nuestro mensaje.
 Nosotros denunciarnos al poeta demiurgo
 Al poeta Barata
 Al poeta Ratón de Biblioteca.

[...]

Nosotros repudiamos
 La poesía de gafas oscuras
 La poesía de capa y espada
 La poesía de sombrero alón.

("Manifiesto")

Por otra parte, más allá de las propias ideas de Nicanor Parra, en la literatura crítica han proliferado diversas interpretaciones en relación con el surgimiento —como concepto— de la antipoesía. Algunos autores, como Pedro Lastra, han señalado antecedentes explícitos del término:

El antipoema no es una denominación nueva. La usó en 1926 el poeta peruano Enrique Bustamante Ballivián, y en el canto IV de *Altazor*, de Vicente Huidobro [libro que es de 1931, aunque dice Huidobro que lo escribió en 1919], se encuentra este verso: "Aquí yace Vicente, antipoeta y mago".²⁵

Otros autores restringieron la intencionalidad de Nicanor Parra únicamente a la negación intertextual del discurso elevado y grandilocuente de Pablo Neruda —en especial el de ciertos poemas con matiz político e ideológico evidentes en *Canto general*—, llegando a definir su estilo como un *anti-Neruda*. Otros ampliaron exageradamente el espectro histórico y calificaron como *antipoetas* a autores que nunca defendieron ni emplearon el término (y que acaso nunca lo hayan conocido).

Me he puesto a rastrear la similitud que hay entre estos tres "pos", el postromanticismo, el postmodernismo y el postvanguardismo, y la presencia en cada uno de ellos de una antipoesía que se va a definir negativamente. [...] La antipoesía de Zorrilla [postromanticismo] la encarna Ramón de Campoamor. [...] La antipoesía correspondiente al posmodernismo [...] se llama Luis Carlos López (1881-1951), un singular poeta colombiano. [...] La antipoesía de Neruda [posvanguardismo] la encarna Nicanor Parra. [...] Aquí aparece la denominada por antonomasia *antipoesía*, término que bien puede nombrar todas estas líneas poéticas de que hemos hablado, es decir, la línea de Campoamor, la de Luis Carlos López y la de Parra. [La característica de la antipoesía] de todas las épocas son los "prosaísmos", los momentos en que la poesía se acerca voluntariamente a la prosa, o al coloquio, que no es lo mismo por supuesto. [...] Esa vertiente del "anti" [...] es un esfuerzo desesperado por escapar a las monumentales cristalizaciones previas...²⁶

²⁵ Tomado de: Roberto Fernández Retamar, p. 148. Cabe advertir que líneas arriba anoté que Nicanor Parra no ignoraba el hecho de que el término careciese de originalidad, incluso aventura que la palabra pudo emplearse hasta en la antigüedad.

²⁶ Roberto Fernández Retamar, pp. 144-150.

2.4 Cronología de la obra de Nicanor Parra

La antipoesía materializó una insatisfacción generalizada en contra de la inmovilidad crítica dispuesta a exaltar y a cultivar estilos consagrados. El primer golpe de su rebelión tuvo éxito. El tono escéptico, contestatario y ambiguo de su discurso respondió no sólo a inquietudes literarias, sino a particulares circunstancias históricas que rodearon al momento de su aparición. La inconformidad como respuesta común: la iconoclasia como solución. Debe recordarse que también por aquellos años se hablaba en todo el mundo de antinovela, antiteatro o antipintura. No obstante, pese a su positiva recepción inicial, la destrucción ya no bastaba como argumento para sostener un planteamiento estético —lo cual fue evidente para las vanguardias en los inicios del siglo XX. Tarde o temprano la negación sistemática conduce a un callejón sin salida. Este fenómeno no fue ajeno a la antipoesía. Pasado el impacto de *Poemas y antipoemas*, Nicanor Parra tendrá que desplazarse en una inestable franja divisoria entre la consagración pública y la experimentación incesante. La transformación de su discurso alcanza distintos estadios a lo largo de su obra posterior. Su estética, aunque siempre (y explícitamente) persiga fines antipoéticos, nunca más podrá ser enteramente sorpresiva. Determinados rasgos estilísticos permanecen constantes pese a que la propuesta se mantiene en constante movimiento. Altibajos, matices, continuidades y sutilezas expresivas se suman gradualmente a la noción primera de la antipoesía. Una breve perspectiva biblio-cronológica permitirá observar su paulatina evolución.

2.4.1 *Cancionero sin nombre*, 1937

Nicanor Parra publicó en 1937 su primera obra, *Cancionero sin nombre*, bajo una enorme influencia de la Generación del 27 española —y particularmente de Federico García Lorca. Este primer ejemplar de su creación estuvo marcado por los años en los cuales Parra apenas comenzaba su formación estrictamente literaria.

Nicanor Parra llegó en 1933 a Santiago para estudiar física y matemáticas en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Con una preparación básicamente técnico-científica, sólo hasta ese momento trabó contacto con estudiantes de inclinaciones literarias en el Internado Barros Arana. El mismo Parra recuerda, entre risas, exhibir en aquel tiempo una abismal ignorancia en materias humanísticas. No obstante, afirma que poco a poco fue adentrándose en las aficiones y la atmósfera de los círculos artísticos.²⁵ En 1935 se sintió impresionado por la *Antología de la poesía chilena nueva* —editada por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim—, en particular por la poesía de Vicente Huidobro. Sin embargo, entre todos los escritores contemporáneos de la época, fue García Lorca quien más le influyó estilísticamente. Este gusto no era aislado —lo compartía con muchos de sus coterráneos— y fue en mucho producto de la simpatía hispanoamericana por los

²⁵ Nicanor Parra asegura que en aquel tiempo no tenía idea de quién era Goethe, y que jamás había escuchado los nombres de Freud ni de Bergson. Entre los amigos que le guiaron en su incursión en las nuevas ideas y en los autores de distintas latitudes (europeos y americanos) se encuentran el pintor Carlos Pedraza y el filósofo Jorge Millas. Edith Grossman, pp. 2-3.

republicanos durante la Guerra Civil Española. Entre los autores más leídos se encontraban Miguel Hernández, Antonio Machado, Rafael Alberti y, en especial, Federico García Lorca.

Cancionero sin nombre apareció el mismo año en que en Chile se publicaron numerosos romanceros del mismo tipo, ya que el neopopularismo se encontraba de moda en el país. La mayoría de los poemas de este libro están contruidos con versos octosilábicos, desarrollan viñetas o episodios dramáticos estilizados y emplean constantes imágenes fantásticas.

La noche de Corpus Christi
soñé que estaba soñando,
que me golpeaban la frente
con un corazón morado.

[...]

Que llegaba un ángel negro
con un corazón en alto
y me azotaba la frente
con un corazón de gaigo.

("Trompo")

A pesar de que ganó la aceptación de la crítica local,²⁶ el autor renegó muy pronto de *Cancionero sin nombre*, al grado de que, años después, lo excluyó de *Obra gruesa* (1969) —compilación de su poesía completa hasta ese momento— por considerarle “demasiado literario”:

[Excluí esta obra] Por pudor. Ese libraco es lo que se llama ordinariamente un “pecado de juventud”. Es un libro garcialorquiano, demasiado influido por el autor de [...] *Romancero gitano*.²⁷

Se debió esencialmente a una falta de conciencia del oficio. No tenía la menor idea de lo que se esperaba de una poesía. Creí que se aprendía como las matemáticas. Era, entonces, un poeta totalmente espontáneo. Además, la voz de García Lorca era hipnótica: un especie de encantador de serpientes, cuyo ritmo y cuya música me resultaban avasalladores y muy fácil[es] de imitar.²⁸

Desde estos años se aprecia una reticencia a caer en el tono asociativo, cosmogónico, barroco y metafórico al modo experimental de los poetas chilenos precedentes como Vicente Huidobro y Pablo Neruda. *Cancionero sin nombre* se encuentra inmerso en el tono de los romances tradicionales, pero claramente

²⁶ Tomás Lago, por ejemplo, incluyó a Nicanor Parra en una antología de poetas chilenos jóvenes editada por la Sociedad de Escritores de Chile en 1938. Eventualmente estos autores —Alberto Baeza, Óscar Castro, Omar Cerda, Jorge Millas, Luis Oyarzún, Victoriano Vicario y el propio Nicanor Parra, entre otros— serían conocidos como generación de 1938, cuya característica general fue el rechazo de una poesía oscura, extravagante y metafórica en favor de los tonos populares y los ritmos del habla. En 1942 Tomás Lago editaría —precedida por su prólogo *Luz en la poesía* (en alusión a la claridad)— la antología *Tres poetas chilenos* con poemas de Óscar Castro, Victoriano Vicario y Nicanor Parra. Edith Grossman, pp. 5-6

²⁷ Mario Benedetti, pp. 38-39.

²⁸ Sergio Prieto, “Entrevista. Un poeta contra la pedantería” (*Visión*, Santiago, 7 de Nov. de 1969) en René de Costa, p.10.

revela el empleo de recursos que Parra desarrollará en sus libros posteriores. Un impulso por poetizar y estilizar la realidad se contrapone a la conciencia de los peligros de caer en lugares comunes, visiones gastadas y sentimentalismo. En este sentido aparece por primera vez un problema central en la poesía de Nicanor Parra.²⁹

Soñé que en mi pecho había
redonda flor de durazno.

[...]

Que llegaban los apóstoles
formaban de cuatro en cuatro
y me golpeaban la frente
con un corazón de gallo.

Tanta cosa que uno sueña
sin haber tomado un trago.

("Trompo")

Para muchos, *Poemas y antipoemas*, su libro siguiente, se opuso por completo a esta obra inicial. Sin embargo el contraste no es absoluto si se consideran algunas de sus características: los textos de *Cancionero sin nombre* alteran el discurso con rupturas insólitas; alternan frases cotidianas (y aun pedestres) con declaraciones románticas, contienen anécdotas melodramáticas narradas por personajes, son episódicos, emplean lenguaje

²⁹ Andrew P. Debicki, "La distancia psíquica y la experiencia del lector en la poesía de Nicanor Parra" en *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1976, p. 167.

coloquial (rico en expresiones populares), caricaturizan ideales convencionales (que a menudo son convertidos en hechos absurdos) y ofrecen comentarios irónicos de lugares comunes. Todos ellos rasgos que más tarde darán a la antipoesía su sello particular.

Déjeme pasar, señora,
que voy a comerme un ángel,
con una rama de bronce
yo lo mataré en la calle.

No se asuste usted, señora,
que yo no he matado a nadie.

(“El matador”)

2.4.2 Poemas y antipoemas, 1954

He abordado con anterioridad la historia de *Poemas y antipoemas*, libro que da testimonio de la evolución de Nicanor Parra hacia su concepción de la antipoesía. A continuación desglosaré algunos aspectos en particular de cada una de las tres secciones en que el libro apareció en su versión inicial.

En la primera parte —integrada por textos de corte “neorromántico y postmodernista”— se advierten elementos presentes en *Cancionero sin nombre* aunque sin la carga fantástica y onírica que allí abundaba. Los poemas están contruidos con apego a la métrica —hexasílabos, eneasílabos, endecasílabos— y a la rima asonante. Si bien “Sinfonía de cuna”, el texto que abre el poemario, resulta francamente cómico, los siguientes muestran una

profunda gravedad y melancolía: adoptan un tono meditativo y nostálgico que puede interpretarse como paródico si se considera el contexto general de la obra. En ellos el hablante cambia de perspectiva cuando el discurso cae en el sentimentalismo, lo que provoca un distanciamiento emocional. El autor expresa su sentir pero al mismo tiempo la percepción irónica de que éste puede llegar a ser exagerado y cursi.³⁰ En "Es olvido", por ejemplo, el poeta vigila su emoción en versos endecasílabos cuidadosamente pulidos.

Juro que no recuerdo ni su nombre,
 Mas moriré llamándola María,
 No por simple capricho de poeta:
 Por su aspecto de plaza de provincia.
 ¡Tiempos aquellos!, yo un espantapájaros,
 Ella una joven pálida y sombría.
 Al volver una tarde del Liceo
 Supe de la su muerte inmerecida,
 Nueva que me causó tal desengaño
 Que derramé una lágrima al oírla.
 Una lágrima, sí, ¡quién lo creyera!
 Y eso que soy persona de energía.
 ("Es olvido")

³⁰ Andrew P. Debicki, p. 171.

En la segunda sección de *Poemas y antipoemas* —integrada por poemas “expresionistas”³¹ y nerviosos con cierta disonancia en el contenido— se hace perceptible la presencia de una exageración satírica, ácida, crítica y caricaturesca. Se opta decididamente por un lenguaje coloquial. Aún impera la meticulosidad métrica y la rima asonante, pero paulatinamente comienza a dominar el tono prosaico y mordiente.

Un cura, sin saber cómo,
Llegó a las puertas del cielo,
Tocó la aldaba de bronce,
A abrirle vino San Pedro:
“Si no me dejas entrar
Te corto los crisantemos.”
Con voz respondióle el santo
Que se parecía al trueno:
“Retírate de mi vista
Caballo de mal agüero...”
("Desorden en el cielo")

Se torna evidente la parodia de lo altisonante. Las alusiones a objetos modernos, así como la referencia a emociones, personajes y tópicos manidos, permiten el reconocimiento de un mundo cotidiano. Privan las imágenes extravagantes y los cuadros absurdos de la realidad moderna.

³¹ René de Costa, p. 19.

En materia de ojos, a tres metros
 No reconozco ni a mi propia madre.
 ¿Qué me sucede? —Nada.
 Me los he arruinado haciendo clases:
 La mala luz, el sol,
 La venenosa luna miserable.
 Y todo para qué:³²
 Para ganar un pan imperdonable
 Duro como la cara del burgués
 Y con sabor y con olor a sangre.³³
 ¡Para qué hemos nacido como hombres
 si nos dan una muerte de animales!
 ("Autorretrato")

Finalmente, en la tercera parte del libro —a la que pertenecen propiamente los *antipoemas*— estalla por fin el franco prosaísmo, el pesimismo nihilista y la caricatura sistemática de lugares comunes. Libre del metro y de la rima, priva en el discurso la carencia de conexiones lógicas entre sus elementos. El texto "Advertencia al lector" abre esta sección a manera de prefacio.

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

Aunque le pese.

El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.

[...]

³² La versión es la publicada en 1954. A continuación anoto la versión posterior y definitiva aparecida en *Obra gruesa* (1983): "Y todo ¿para qué!"

³³ En la versión definitiva aparecida en *Obra gruesa* (1983): "Y con olor y con sabor a sangre "

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")

El hablante asume, a veces de modo pedestre, una máscara irónica. La ironía neutraliza cualquier pretensión de perspectivas cósmicas y grandilocuentes: hace patente que la visión del poeta representa una particular perspectiva intelectual y no una declaración solemne. Se suceden frases hechas que recuerdan acciones y personajes de distinto tipo: maestros de ceremonias de un circo, los diálogos de dramas televisivos, los noticiarios radiofónicos, el discurso político, el lenguaje judicial, etc.

Atención, señoras y señores, un momento de atención:

Volved un instante la cabeza hacia este lado de la
república,

Olvidad por una noche vuestros asuntos personales,

El placer y el dolor pueden aguardar a la puerta:

Una voz se oye desde este lado de la república.

[...]

Deseo que se me informe sobre algunas materias,
 Necesito un poco de luz, el jardín se cubre de moscas,
 Me encuentro en un desastroso estado mental,
 Razono a mi manera...

("El peregrino")

Abundan los monólogos dramáticos destructores de ideales convencionales. Los personajes que protagonizan los discursos son ante todo patéticos. El efecto poético descansa más en la caracterización de los hablantes específicos que en los recursos rítmicos o las imágenes en sí. Los antihéroes se sitúan a medio camino entre el humor negro, el absurdo y lo grotesco.

Lo cierto es que yo iba de un lado a otro,
 A veces chocaba con los árboles,
 Chocaba con los mendigos,
 Me abría paso a través de un bosque de sillas y mesas,
 Con el alma en un hilo veía caer las grandes hojas.
 Pero todo era inútil,
 Cada vez me hundía más y más en una especie de jalea;
 La gente se reía de mis arrebatos,

[...]

Y las mujeres me dirigían miradas de odio
 Haciéndome subir, haciéndome bajar,
 Haciéndome llorar y reír en contra de mi voluntad.

De todo esto resultó un sentimiento de asco,
 Resultó una tempestad de frases incoherentes,
 Amenazas, insultos, juramentos que no venían al caso...

("Recuerdos de juventud")

Se hace repetidamente mofa de un tradicional tema lírico como es el amor. Las historias eróticas son encarnadas por personajes neuróticos, dependientes y viciosos en la frontera de la más aguda patología. No hay lugar para la esperanza o la dulzura. No hay referencias de la belleza femenina ni sugerencias sensoriales. No hay finales felices. No hay metáforas que eleven a la amada a la categoría de musa divina, virtuosa o inspiradora. Los relatos son puestos en boca de personajes frustrantes y desencantados.

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.
Apasionada hasta el delirio no me daba un instante de
tregua,

Exigiéndome perentoriamente que besara su boca
Y que contestase sin dilación sus necias preguntas
Varias de ellas referentes a la eternidad y a la vida futura
Temas que producían en mí un lamentable estado de
ánimo,

Zumbidos de oídos, entrecortadas náuseas,
desvanecimientos prematuros

Que ella sabía aprovechar con ese espíritu práctico que la
caracterizaba

Para vestirse rápidamente sin pérdida de tiempo
Y abandonar mi departamento dejándome con un palmo de
narices.

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

(Algunas noches hubimos de interrumpir nuestra luna de
 miel

Para hacer frente a las ratas que se colaban por la
 ventana.)

("La víbora")

Poemas y antipoemas es, antes que nada, una crítica integral de la sociedad contemporánea: un cuestionamiento y una negación de las visiones optimistas de la historia y del hombre. El discurso surge de una experiencia fatalista que se consolida tras confrontar una realidad muy concreta. El antipoeta termina por aceptar el inevitable absurdo. Llega a la conclusión de que no se vislumbra escapatoria ni individual ni colectivamente.

Los vicios del mundo moderno:
 El automóvil y el cine sonoro,
 Las discriminaciones raciales,
 El exterminio de los pieles rojas,
 Los trucos de la alta banca,
 La catástrofe de los ancianos,
 El comercio clandestino de blancas realizado por sodomitas
 internacionales,
 El autobombo y la gula...

[...]

Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la
 miserable costilla humana.

Extraigamos de ella el líquido renovador,
Cada cual de acuerdo con sus inclinaciones personales.

¡Aferrémonos a esta piltrafa divina!

[...]

Por todo lo cual

Cultivo un piojo en mi corbata

Y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles.

("Los vicios del mundo moderno")

2.4.3 La cueca larga, 1958

La *cueca larga* es el producto más evidente de la inmersión de Nicanor Parra en la lírica popular de su país. Compuesto para ser cantado y bailado —con música de su célebre hermana Violeta Parra—,³⁴ el libro reúne poemas dedicados a la guitarra, el payador,³⁵ el vino y los bailarines, siempre con la burla ácida y

³⁴ (Violeta Parra, *El folklore de Chile, III: La cueca*, Discos Odeón LDC-36038.) Violeta Parra inició en la década de 1960 el movimiento de la nueva canción chilena. Entre los representantes de esta corriente se encuentran (sus hijos) Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez y los grupos Quilapayún, Inti-Illimani y Aparcoa. Violeta Parra escribió un volumen de *Décimas* y el libro *Poesía popular de los Andes*; se suicidó en 1967. Sobre ello, Nicanor Parra afirma: "Yo consideraba a Violeta como una parte de mi persona. Éramos la misma persona. Está dicho en uno de mis antipoemas: 'La Viola y yo somos la misma persona / Sí: / no me tomen en serio pero créanme'. Pude haber evitado eso. La ascendencia de hermano mayor que yo tenía sobre ella era tan grande que pude haberlo evitado... Claro, si hubiera estado preparado como estoy ahora. Pero yo en la época en que ella se suicidó, no había llegado al taoísmo. De manera que no sabía nada sobre las relaciones humanas." Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas. Cronología", pp. 69-70.

³⁵ Chilenismo, argentinismo y uruguayismo: Huaso o gaucho que improvisa acompañándose de la guitarra.

socarrona del folklore chileno. El lenguaje rústico de inspiración criolla es acompañado por los metros tradicionales: se recrean el romance asonantado y los estribillos zapateados.

Los poemas de *La cueca larga* contrastan notablemente con los antipoemas del libro anterior y también con el neopopularismo de extracción literaria de *Cancionero sin nombre*. Tópicos tradicionales —las fiestas, comidas y bebidas de Chile— son abordados con espontaneidad.

Aquí no se enoja naiden
 ¡Vamos empinando el cacho!
 Mañana será otro día
 ¿Nocierto compaire Juancho?
 ¡Ya pus compaire Manuel!
 ¡Al seco! ¡Qué está esperando!
 ¿Ha visto una mala cara
 O se le espantó el caballo?
 A mí no me viene usté
 Con pingos alborotaos
 ¿No ve que soy de Chillán?
 —Trompiezo..., pero no caigo—

Hay que aprovechar las últimas
 Botellas que van quedando
 Dijo y se rió el bribón
 Que el día menos pensado
 A una vuelta del cerro
 La flaca nos echa el lazo.

(“Brindis a lo humano y a lo divino”)

En sus décimas, cuecas y esquinazos³⁶ el autor mezcla la forma de la copla con la intencionalidad cómica del narrador popular picaresco. Alegría, humor y vitalidad son manifiestos a partir de modelos populares y campesinos. Los poemas se construyen con un caudal de refranes, modismos y pies tradicionales. Cabe mencionar que los versos no están exentos de ocasionales tintes surrealistas introducidos en la dicción rústica.

Que no me encacho, cinco
Seis, siete, ocho
Tápate las canillas
Con un gangocho.

Con un gangocho, sí
Vamos en nueve
Relampaguea y truena
Pero no llueve.

Pero no llueve, no
Dos veces cinco
Entre Cucao y Chonchi
Queda Huillinco.

Qué te parece, negra
Vamos en once
Si te venís conmigo...
¡Catre de bronce!

(“La cueca larga”)

³⁶ Cueca. Danza festiva de pareja suelta. // Esquinazo: Serenata, música para festejar a una persona.

2.4.4 *Versos de salón*, 1962

En este libro Nicanor Parra reanuda el camino iniciado en *Poemas y antipoemas*, ahora con textos que tienden a ser más breves y evitan el desarrollo de anécdotas y descripciones. El tono busca siempre erigirse como antítesis del academismo, el buen gusto y las normas admitidas. Desde la ironía del título del libro³⁷ el antipoeta admite su condición de pequeño burgués: asume su fama como literato leído y comentado en los "salones" cuyos caos, burla, obscenidad, escándalo, incoherencia y desprecio por la moral y el arte ya son formas admitidas por la burguesía que incluso paga muy bien esos gestos rebeldes. "Me empujan hacia un anticonformismo que de inmediato se transforma en conformismo", dice un personaje de Slawomir Mrozek, definiendo con precisión la paradoja de la vanguardia en la cultura burguesa.³⁸

El rasgo estilístico más novedoso y visible del libro es la aparición del energúmeno como personaje principal y protagonista de los textos.

Según Parra, el energúmeno es el protagonista de sus poemas desde *Versos de salón*... Se trata de un sujeto psicológicamente disociado, que está fuera de sí: "...un poseído [que] no responde de sus actos", dice Parra, y que "habla por boca de ganso; o por boca de Lucifer".³⁹

³⁷ *Salto mortal* era el título original según Margarita Aguirre y J. A. Palazuelos en su prólogo a Nicanor Parra, *La cueca larga y otros poemas* (antología).

³⁸ Mercedes Rein, "Nicanor Parra y la antipoesía" en *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra* (compiladores: Ángel Flores y Dante Medina), Guadalajara [Jalisco], México. Universidad de Guadalajara, 1991, pp. 115-116.

³⁹ Pedro Lastra, p. 70.

El energúmeno es un personaje malsano muy diverso. Un hablante enajenado con un exceso furibundo de energía. Un loco astuto. Un neurótico de salidas vociferantes y frenéticas. Un bufón próximo al modelo chaplinesco y kafkiano. Un filósofo excéntrico. Sus poemas bordean el absurdo, la tragicomedia y el humorismo.

Si preguntan por mí
 Pueden decir que me llevaron preso
 Digan que fui a Chillán
 A visitar la tumba de mi padre.

Yo no trabajo ni un minuto más
 Basta con lo que he hecho
 ¿Que no basta con todo lo que he hecho?
 ¡Hasta cuándo demonios
 Quieren que siga haciendo el ridículo!

Juro no escribir nunca más un verso
 Juro no resolver más ecuaciones
 Se terminó la cosa para siempre.

¡A Chillán los boletos!
 ¡A recorrer los lugares sagrados!

("Hombre al agua")

El antipoeta se concentra más en la exploración de los contenidos que en las formas exteriores, donde exhibe un apego a ritmos, rimas y simetrías tradicionales. Busca una musicalidad que evoque elementos fónicos conocidos. Cultiva una abierta parodia

del refinamiento mediante el uso y abuso del endecasílabo y otras

formas o imágenes cultas. El extraño ritmo que genera el apego a un rigor métrico lejano de todo contexto lírico "consagrado" desencadena tonalidades peculiares.

Aparecen con mayor frecuencia las enumeraciones gratuitas y las yuxtaposiciones. La mezcla abigarrada de imágenes disparatadas con evocaciones del mundo cotidiano y expresiones coloquiales crean la impresión de un caos. "La yuxtaposición, al omitir relaciones que debieran existir entre objetos, vocablos o perspectivas, rompe las relaciones lógicas y normales entre las cosas."⁴⁰

El profesor y su vida de perros.
La frustración en diferentes planos.
La sensación de molestia a los dientes
Que produce el sonido de la tiza.

El profesor y la mujer exacta.
El profesor y la mujer precisa.
¡Dónde encontrar a la mujer precisa!
Una mujer que sea lo que es,
Una mujer que no parezca hombre.

[...]

Los problemas sexuales de los viejos.
Aparecer en una antología,

⁴⁰ Andrew P. Debicki, pp. 180-181.

Provocar el espasmo artificial.

El profesor ya no tiene remedio:

El profesor observa las hormigas.

(“Vida de perros”)

En *Versos de salón* reaparecen, incluso con mayor colorido, el sarcasmo, el sinsentido, el chiste absurdo, la violencia y el lenguaje crudo u obsceno. Prosigue la sátira de lugares comunes y de fórmulas lingüísticas —que una y otra vez son rehechas absurda o irónicamente. Oraciones insólitas y combinaciones extravagantes de palabras conforman un estilo burlesco.

Prolifera la enumeración de estereotipos sociales, así como la inclusión de detalles específicos de la cultura (y sub-cultura) chilena. El energúmeno se convierte en el transmisor ideal de este tipo de expresiones y exabruptos. El lector es envuelto por los comentarios ambiguos y el sello desacralizador de la antipoesía.

Tengo unas ganas locas de gritar

Viva la Cordillera de los Andes

Muera la Cordillera de la Costa.

La razón ni siquiera la sospecho

[...]

Yo soy un mercader

Indiferente a las puestas de sol

Un profesor de pantalones verdes

Que se deshace en gotas de rocío

Un pequeño burgués es lo que soy

¡Qué me importan a mí los arreboles!

Sin embargo me subo a los balcones

Para gritar a todo lo que doy

¡Viva la Cordillera de los Andes!

¡¡Muera la Cordillera de la Costa!!

("Viva la Cordillera de los Andes")

2.4.5 Canciones rusas, 1967

El título de este libro proviene de la visita que en 1963 Nicanor Parra realizó a la Unión Soviética, donde permaneció seis meses supervisando la traducción al español de una antología de poetas soviéticos.⁴¹ Posteriormente visitó la República Popular China. Del viaje quedan algunas referencias explícitas, así como numerosas reflexiones sobre la soledad, el paso del tiempo y su reencuentro con Chile. *Canciones rusas* tiene rasgos del lenguaje empleado en *Versos de salón*, sin embargo, el hablante ya no se caracteriza aquí por ser violento ni colérico, sino más bien por poseer un humor triste y pensativo. Se produce un nuevo tránsito: esta vez del sarcasmo a la melancolía, de la angustia a la nostalgia. La ironía baja de tono. El discurso pierde crudeza y audacia experimental: tiende a la simplicidad y a la transparencia. Aparecen moderados experimentos tipográficos.

⁴¹ En 1972 apareció en Santiago de Chile el libro *Poesía rusa contemporánea*, con edición a cargo de Nicanor Parra. Efraín Smulewicz (*Diccionario de la Literatura Chilena*), introducción a *Obra gruesa*, Santiago: Andrés Bello, 1983, p. 6.

Poco
 a
 poco
 me
 fui
 quedando
 solo

Imperceptiblemente:

Poco
 a
 poco.

Triste es la situación
 Del que gozó de buena compañía
 Y la perdió por un motivo u otro.
 ("Solo")

Abundan nuevamente los poemas escuetos y las yuxtaposiciones caóticas. Las imágenes cobran mayor importancia en detrimento de la construcción dramática del personaje. Hay un empleo muy preciso de los vocablos. Permanece la perspectiva ambigua del hablante, que intenta evocar la impresión de un mundo absurdo, pero se observa un abandono de las representaciones extrañas y de los enunciados incoherentes. El antipoeta se limita a describir con precisión las situaciones que le rodean. El sinsentido es extraído de las actitudes mismas de la realidad.

En resumidas cuentas
 En todas partes dejo malos recuerdos:
 En el Hotel Pekín
 En la Plaza de Armas de Chillán
 En los Archivos del Museo Británico

Para la mayoría
 Soy un narciso de la peor especie.

[..]

Todos se consideran con derecho
 a festejarme con un poco de barro.

Hasta que se termine la paciencia
 ¡Y me vuele la tapa de los sesos!

("Malos recuerdos")

Parra caracteriza los poemas de este libro como "postsimbolistas: expresiones de un lirismo antipoético".⁴² El sabor agridulce de la mayoría de ellos, así como su constante tono nostálgico resultan inusuales dentro del cuerpo global de su obra. Aparecen textos amorosos de tono reflexivo. En ellos, al abordar la relación de pareja, no ha disminuido la carga pesimista ni el antilirismo, pero el humor negro, la sorna y la narratividad por momentos, ceden su lugar a la evocación personal, el consejo paternal y el intimismo dubitativo.

⁴² Edith Grossman, p. 26.

Por inocente que parezca al comienzo
 Suelen presentarse sus complicaciones

Totalmente de acuerdo
 Que el amor es más dulce que la miel.

Pero se les advierte
 Que en el jardín hay luces y sombras
 Además de sonrisas
 En el jardín hay disgustos y lágrimas
 En el jardín hay no sólo verdad
 Sino también su poco de mentira.

("Atención")

2.4.6.1 La camisa de fuerza, 1968

Compuesto entre 1962 y 1968, *La camisa de fuerza* tiene una mayor relación de continuidad con *Versos de salón* que con el libro inmediato anterior. El título insinúa el renacimiento agresivo de la ironía rabiosa y del humor equívoco. Se advierte un evidente receso de la tristeza de *Canciones rusas*. Nuevamente priva la dramatización ridícula, bufa y autodenigrante.

No sé cómo he venido a parar aquí:

Yo corría feliz y contento
 Con el sombrero en la mano derecha
 Tras una mariposa fosforescente
 Que me volvía loco de dicha.

Cuando de pronto zas un tropezón
 Y no sé qué pasó con el jardín
 El panorama cambió totalmente:
 Estoy sangrando por boca y narices.

Realmente no sé lo que pasó
 Sálveme de una vez
 O dispárenme un tiro en la nuca
 ("¡Socorro!")

Retorna al energúmeno. El protagonista mezcla por igual agudezas, frases sin sentido, comentarios lúcidos, críticas biliosas, exabruptos, chistes y tonterías. La escritura se torna nuevamente seca, agria y sardónica. El discurso se desenvuelve al filo de la antipatía, la agresión, el humor negro y la autodestrucción.

En otro de mis libros, *La camisa de fuerza*, todavía estamos en presencia de un energúmeno que a patada, combo y gargajo en el ojo está defendiendo los restos de identidad que le quedan, una identidad totalmente neurótica. [...] Ahí hay crisis psicológica: el tipo no maneja muy bien la unidad de su pensamiento, al extremo que no sabe si hay un sujeto que responda por todo el poema; es un protagonista disuelto. Una de las maneras de liberarse del gorila tradicional —el hablante lírico— es haciendo funcionar a varios gorilas.⁴³

La gesticulación grotesca vuelve por sus fueros. Rondan la enfermedad, la vejez, la decrepitud y la muerte, pero ahora con feroces dosis de contento. Incluso la conciencia de la muerte es

⁴³ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas Cronología", p. 62

manejada con alegría. Nicanor Parra remozca lugares comunes y fustiga convenciones sociales y religiosas. Todo cobijado en un estilo gracioso y escueto de gran concisión.

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo
Dime cuántas manzanas hay en el paraíso terrenal

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo
Hazme el favor de decirme la hora.

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo
Dame tu lana para hacerme un sweater.

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo
Déjanos fornicar tranquilamente:
No te inmiscuyas en ese momento sagrado.

("Agnus Dei")

2.4.6.2 Otros poemas, 1968

Esta colección recoge poemas escritos entre 1950 y 1968, por lo que su estilo general es heterogéneo. En primer término —los textos que inauguran *Otros poemas*— se caracterizan por su extraordinario laconismo e imágenes caóticas. Pese a que el discurso no se enlaza de un modo propiamente narrativo, las descripciones se yuxtaponen lineal y episódicamente en un estilo que recuerda la libre asociación surrealista.

En este momento sucederá lo siguiente:
 Las moscas crecerán hasta adquirir el volumen de un
 elefante
 Y por su parte los elefantes bajarán de peso
 Sus imágenes se reducirán una y mil veces
 Hasta transformarse en pequeños elefantes de cocina de
 salón
 Ellos serán unos seres diminutos que andarán por todas
 partes
 En las frutas en el azúcar en la sopa
 Y las moscas provistas de fuertes colmillos
 Se replegarán hacia el extremo oriente.
 ("Jardín zoológico")

A continuación se suceden textos muy distintos entre sí. Por ejemplo, "Defensa de Violeta Parra" —caso extraordinario dentro de la antipoesía— es una elegía de profundo dolor y lirismo, en tanto que "Los dos compadres" —diálogo burlesco en versos octosilábicos— se inscribe en el estilo de *La cueca larga*.

Asimismo destaca en esta colección "Manifiesto", el cual ya había sido publicado en Santiago en 1963. Se trata de uno de los textos que con mayor frecuencia han sido referidos como apoyo para definir y explicar la antipoesía.

Para nuestros mayores
 La poesía fue un objeto de lujo
 Pero para nosotros
 Es un artículo de primera necesidad:
 No podemos vivir sin poesía.

[...]

La situación es ésta:
 Mientras ellos estaban
 Por una poesía del crepúsculo
 Por una poesía de la noche
 Nosotros propugnamos
 La poesía del amanecer.

Éste es nuestro mensaje,
 Los resplandores de la poesía
 Deben llegar a todos por igual
 La poesía alcanza para todos.

(“Manifiesto”)

Nicanor Parra expresa aquí la intensidad con que vivió —tanto sentimental como intelectualmente— el problema del compromiso político: la polémica entre un sector militante que pugnaba por la simbiosis entre pensamiento artístico y acción social, y otro grupo que podría calificarse como librepensador en materia literaria. El propio Parra considera que en esos años hubo una mínima distancia entre la antipoesía y su posición ideológica. Constituyó un momento de explícito involucramiento. “Manifiesto” originalmente iba a ser el primer texto de un libro con temas políticos —*Poemas prácticos*— que daría testimonio de la manera en que el autor concebía la problemática. Sin embargo: “Algo ocurrió después en mi experiencia personal (no recuerdo exactamente qué) y me desinflé. Nunca terminé de escribir este libro; ya no lo llevé adelante.”⁴⁴ “Manifiesto” denuncia los dogmas de determinadas doctrinas tanto

⁴⁴ Mario Benedetti, pp 49-50

literarias como políticas. Se trata en realidad de una época en la que Nicanor Parra —tras sus viajes a la Unión Soviética (1963), China (1964) y a Cuba en repetidas ocasiones— se inclinó por no comulgar con el radicalismo maoísta ni con el stalinismo ortodoxo. Las contradicciones en su fuero interno se aprecian en otros textos de aquellos años. Aunque recuerda con alegría las experiencias de sus viajes y simpatiza con la forma de ser de la gente de aquellos países, el escepticismo predomina en su visión del mundo y de la creación estética.

Ahora bien, en el plano político
 Ellos, nuestros abuelos inmediatos,
 ¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!
 Se refractaron y se dispersaron
 Al pasar por el prisma de cristal.
 Unos pocos se hicieron comunistas.
 Yo no sé si lo fueron realmente.
 Supongamos que fueron comunistas,
 Lo que sé es una cosa:
 Que no fueron poetas populares,
 Fueron unos reverendos poetas burgueses.

[...]

Aceptemos que fueron comunistas
 Pero la poesía fue un desastre
 Surrealismo de segunda mano
 Decadentismo de tercera mano...

("Manifiesto")

Finalmente, en la última parte de *Otros poemas*, Nicanor Parra retorna al atropellamiento de *La camisa de fuerza*. Su discurso vuelve a ser encarnado por el hablante fragmentario. En última instancia —a fuerza de repetir una fórmula basada en textos cortos, aforísticos y lapidarios—, el autor anuncia su siguiente periodo creativo integrado fundamentalmente por los *Artefactos*, aunque sin anunciarlos todavía con ese nombre.

Aforismos chilenos:

Todas las colorinas tienen pecas
 El teléfono sabe lo que dice
 Nunca perdió más tiempo la tortuga
 Que cuando tomó lecciones del águila.

El automóvil es una silla de ruedas.

Y el viajero que mira para atrás
 Corre el serio peligro
 De que su sombra no quiera seguirlo.

(“Cartas del poeta que duerme en una silla”: XVI)

2. 4. 6. 3 *Obra gruesa*, 1969

En 1969 —mismo año en que recibe el Premio Nacional de Literatura de Chile— Nicanor Parra publica *Obra gruesa*,⁴⁵ compilación de su trabajo hasta ese momento. El libro contiene los títulos anteriormente comentados: *Poemas y antipoemas*, *La cueca*

⁴⁵ El título sugiere la amplitud de su trabajo hasta ese momento, pero la expresión *obra gruesa* también se emplea para designar la estructura básica de una edificación (en México: *obra negra*).

larga, *Versos de salón*, *Canciones rusas*, *La camisa de fuerza* y *Otros poemas*, además de una serie que lo rubrica, *Tres poemas*, que abordaré más adelante.

Los únicos textos que, por voluntad del autor, fueron excluidos de *Obra gruesa*, son los pertenecientes a su primera publicación, *Cancionero sin nombre* (1937), algunos viejos experimentos conocidos como *Ejercicios retóricos* (*pre-antipoemas* los llama Enrique Lihn) —conjunto de 21 poemas “de transición” hacia un lenguaje coloquial y una poesía de la calle (huyendo de la tonalidad lorquiana) escritos bajo la influencia de Walt Whitman allá entre 1943 y 1947—, así como los *Artefactos* —a los cuales Parra separó por considerarles de una etapa totalmente distinta a su producción anterior.⁴⁶

Obra gruesa permite una lectura panorámica de la evolución de Nicanor Parra entre 1954 y 1969, y al mismo tiempo anuncia una ruptura con todo lo desarrollado hasta entonces. “Me retracto de todo lo dicho”, último de los *Otros poemas* (serie de textos creados entre 1950 y 1968), expresa una negación explícita de los discursos anteriores e insinúa que el autor, en adelante, intentará nuevas rutas de exploración.

Antes de despedirme

Tengo derecho a un último deseo:

Generoso lector

quemame este libro

No representa lo que quise decir

⁴⁶ Mario Benedetti, pp. 36-39. Y Pedro Lastra, p. 19.

A pesar de que fue escrito con sangre
No representa lo que quise decir.

Mi situación no puede ser más triste
Fui derrotado por mi propia sombra:
Las palabras se vengaron de mí.

Perdóname lector
Amistoso lector
Que no me pueda despedir de ti
Con un abrazo fiel:
Me despido de ti
Con una triste sonrisa forzada.

Puede que yo no sea más que eso
Pero oye mi última palabra:
Me retracto de todo lo dicho.
Con la mayor amargura del mundo
Me retracto de todo lo que he dicho

("Me retracto de todo lo dicho")

Obra gruesa concluye con "La batalla campal" —último de la serie final *Tres poemas*—, en el que se describen las acciones de un "desfile nocturno de energúmenos". El poema está construido a partir de una manipulación moderada de la página en blanco, el libre empleo de mayúsculas y minúsculas, y el desarrollo de una situación dramática en los límites del absurdo y la sátira social.

la cosa comienza con un
DESFILE NOCTURNO DE ENERGÚMENOS
 por el centro de la ciudad:

¡muerte sí!
 ¡funerales no!

¡muerte sí!
 ¡funerales no!
 ¡muerte sí!
 ¡funerales no!

**LOS ROBOTS OBSERVAN EL DESFILE DESDE SUS
 CARROS DE COMBATE**

[...]

al tercer día

**LOS ENERGÚMENOS
 SE DIRIGEN TRANQUILAMENTE A SUS CASAS**

después de varias horas de baile desenfrenado

FRENTE A LA MONEDA

cuando aparecen en escena los robots

y comienza la batalla campal

Y COMIENZA LA BATALLA CAMPAL

¡Y COMIENZA LA BATALLA CAMPAL!

("La batalla campal")

2. 4. 7 *Los profesores, 1971 // Emergency Poems, 1972*

“Los profesores” es un poema de relativa longitud en el que Nicanor Parra hace mofa de los métodos convencionales de enseñanza. No se distingue por un cuestionamiento del lenguaje poético ni por la estructuración dramática del hablante. Se trata más bien de una crítica concreta de la realidad. La atención se concentra en el contenido. El poema consiste en una larga enumeración de absurdos temas escolares —algunos de ellos efectivamente presentes en muchos de los programas de estudio en sus distintos grados.

Los profesores nos volvieron locos
 a preguntas que no venían al caso
 cómo se suman números complejos
 hay o no hay arañas en la luna
 ¿es posible cantar con la boca cerrada?
 cómo murió la familia del zar
 quién le pintó bigotes a la Gioconda
 cómo se llaman los habitantes de Jerusalén

[...]

Dentadura del tigre
 nombre científico de la golondrina
 de cuántas partes consta una misa solemne
 cuál es la fórmula del anhídrido sulfúrico
 cómo se suman fracciones de distinto denominador
 estómago de los rumiantes
 árbol genealógico de Felipe II

[...]

nombre cinco poetas finlandeses

[...]

metamorfosis de la rana

qué entiende Kant por imperativo categórico

cómo se convierten pesos chilenos a libras esterlinas

quién introdujo en Chile el colibrí

por qué no cae la Torre de Pisa

por qué no se vienen abajo los Jardines Flotantes de

Babilonia

("Los profesores")

Los profesores y *Emergency Poems* fueron antologías editadas en Estados Unidos en un periodo en el que el interés por Nicanor Parra crecía en países de lengua no española. En dichas colecciones fueron incluidos algunos poemas divulgados con anterioridad, así como otros expresamente preparados para estas publicaciones.⁴⁷ Con el paso de los años diversos estudios sobre su obra fueron publicados en libros y revistas de Alemania Federal, Estados Unidos, Finlandia, Holanda, Inglaterra, Rumania, Suiza y la Unión Soviética, además, por supuesto, de España e Hispanoamérica—. El mayor atractivo de su propuesta, para lectores de otras latitudes, fue el desahogo del lenguaje irreverente

⁴⁷ *Emergency Poems* se conformó con 11 textos inéditos titulados "Routine and Emergency Poems", 20 composiciones (entonces) recientes y 29 poemas tomados de *Obra gruesa* // La realización de estas antologías respondió en parte a que Nicanor Parra viajó a los Estados Unidos en 1971 tras hacerse acreedor a la Beca Guggenheim. Dichas colecciones mostraron la cosmovisión apocalíptica y el nihilismo de la antipoesía.

y su sarcasmo implacable. De igual manera llamó la atención su actitud cínica y escéptica, así como el nunca adherirse a una causa política en momentos en que el compromiso era visto como una obligación intelectual.

Háblenme de mujeres desnudas
 Háblenme de sacerdotes egipcios
 A escupitajo limpio
 Yo me arrodillo y beso la tierra
 A la vez que me como un churrasco.

Yo no soy derechista ni izquierdista
 Yo simplemente rompo los moldes.

("Telegrama")

2.4.8 Artefactos, 1972 [Caja de "tarjetas postales"]

Los *Artefactos* son breves, escuetas y lapidarias descargas verbales próximas al *slogan*, la sentencia, el proverbio, el axioma científico y la invectiva. Fueron publicados en forma de tarjetas postales, ilustradas por Guillermo Teieda, aunque Parra comenzó a divulgarlos desde 1967 en diversas revistas de Latinoamérica.⁴⁸ El *artefacto*, según el propio autor, resulta de *la explosión del*

⁴⁸ "Vengo escribiendo [los *Artefactos*] desde 1967 y fueron publicados por primera vez en Venezuela, en la revista *Imagen*. Eso es muy importante recordarlo, porque algunos críticos me han enrostrado amistosamente y me han dicho que los *Artefactos* los tomé de la literatura mural del mayo francés. Yo tenía ya mis *Artefactos* cuando los estudiantes aportaron los suyos." Elisabeth Pérez-Luna, "Nicanor Parra: Un año en Nueva York (1970)" (entrevista) en *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, p. 34.

antipoema, que a su vez puede ser considerado como *un conglomerado de artefactos*: sus piezas son como *fragmentos de una granada que estallan en distintas direcciones*. Representan la continuación de una tendencia que venía acentuándose en la poesía anterior de Nicanor Parra sólo que radicalizada hasta sus últimas consecuencias. En cierta forma son producto de la manipulación de la enumeración caótica de la escritura automática: cada línea se convierte en una entidad independiente que abandona su condición como enunciado ligado con otras frases por la libre asociación de ideas. La palabra es sometida a un proceso de máximo ahorro.

Un secreto al oído.
Mis anteojos no tienen vidrios.

* * *

Aquí no conozco a nadie.
Parece una fiesta en mi casa.

* * *

De boca cerrada
no salen moscas.

El artefacto intenta eliminar toda impostación de voz y todo esfuerzo de "composición", incluso el de sus propios y corrosivos antipoemas anteriores. Busca terminar con los ámbitos cargados de señas literarias, aceptaciones tácitas y "cultura".

Yo quería hacer una poesía que tuviera un mínimo de consistencia, de plausibilidad, pero no descubría en ninguna parte esta identidad mía, identidad que yo veía que existía en todos los poetas modernistas. Finalmente terminé por renunciar a eso y me quedé con un conjunto de banderas que constituyen los *Artefactos*, allí donde la tensión de los antipoemas es tal que al fin explotan.⁴⁹

Nicanor Parra fustiga las ideas de "desarrollo", "estilo", "expresión" y otros "mitos clásicos y románticos". Explora las potencialidades de la palabra hablada, gritada y cantada; la palabra escrita en paredes, cárceles y letreros. Se nutre de discursos políticos, invectivas, refranes, interjecciones, ocurrencias, canciones populares, avisos comerciales, *graffitis*...⁵⁰

El libro que estoy por publicar en Chile —bueno no se trata de un libro sino de una serie de tarjetas postales que vienen en una caja— es un conjunto de *graffitis*. Yo los llamo *Artefactos*; también podría llamarse literatura de *Water Closet*. El otro día se me ocurrió como título para un libro de poemas *W.C. Poems*. Hay poca literatura mural ahora en los baños, hace unos veinte años había mucho más. Y por lo general la literatura de los baños actualmente es más política que erótica. Por eso a mí me interesa copiarla. Porque me interesa esta actividad literaria-política, privada, impersonal e irresponsable que tiene su razón de ser muy profunda. Las cosas que se escriben en los muros son gritos del corazón. Gritos que vienen desde muy adentro. También me interesan mucho los avisos comerciales. [Que son] configuraciones muy efectivas de palabras. A veces muy ingeniosas. El comerciante, en realidad, debe ser muy ingenioso para llamar la atención del cliente. Me entretengo mucho en los *subways* mirando los letreros, las fórmulas comerciales. Es una fórmula de literatura popular también, está muy próxima al *pop-art*. [...] me llama mucho la atención la literatura mural estudiantil. Los *graffiti* revolucionarios. Puedo repetir de memoria por lo menos uno o dos: TODAY IS PIG, TOMORROW IS BACON. (Hoy es

⁴⁹ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas: Cronología", pp. 62-63.

⁵⁰ José Miguel Ibáñez-Langlois, "La poesía de Nicanor Parra", estudio preliminar de Nicanor Parra, *Antipoemas. Antología (1944-1969)*, Barcelona: Seix Barral, 1972 [2a. ed.], pp. 48-53.

puerco [policía], mañana tocineta). [...] Otro dice DEATH HAS NO FUTURE (La muerte no tiene futuro). Me interesa mucho ese tipo de literatura.⁵¹

La factura de los *Artefactos* es muy diversa. La misión del poeta ya no radica tanto en escribir poesía sino en encontrarla donde se produzca —en la vida silvestre, salvaje, abierta y casi anónima del lenguaje— con un oído selectivo que se encarga de detectarla y compilarla. El poema surge de toda enunciación real y ordinaria: incluye las jergas urbanas, los *slogans* publicitarios en estado puro, el caló, los clichés y todo subproducto de la fábrica del lenguaje ordinario.

La muerte es una puta caliente.

* * *

REVOLUCIÓN

REVOLUCIÓN

CUÁNTAS CONTRARREVOLUCIONES
SE COMETEN EN TU NOMBRE

El hablante del artefacto será el personaje *cualquiera*. Una especie de "poesía pura" pero al revés: dejar en el poema una realidad a secas, un sentir, una anécdota o un objeto en sí, sin residuos de elaboración formal.⁵²

⁵¹ Elisabeth Pérez-Luna, "Nicanor Parra: Un año en Nueva York (1970)" (entrevista) en *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, pp 32-33

⁵² Elisabeth Pérez-Luna, pp. 32-33.

Me parece a mí que ha llegado el momento de olvidarse de los planes y de los proyectos en materia literaria. Por el lado del proyecto se cae muy fácilmente en el voluntarismo: el lector percibe que el poeta está pujando para encontrar la metáfora. De modo que ahora quiero yo coincidir con el poema o con el artefacto o con la frase feliz en alguna parte, encontraría por accidente. Esto tiene más que ver con la idea de los objetos encontrados del arte dadaísta antes que con lo que Ezra Pound llama la música de las ideas. Prefiero entonces el encuentro fortuito con el objeto poético. "La poesía intencional está muerta", escribí hace años. Esto sería una búsqueda de la inocencia perdida.⁵³

El impacto estético radica en la velocidad del mensaje y en su capacidad de incendio. La técnica de construcción de los artefactos ha sido referida por Nicanor Parra como análoga a la de "una amiba que se alimenta de todo lo que encuentra", similar a la de un "entomólogo que va cazando insectos".⁵⁴ El antipoeta, libreta en mano, persigue a los *Artefactos* implementando una especie de método *instamatic*:

Durante el año que estuvo en Nueva York, Parra no se movía a ninguna parte sin un enorme cuaderno bajo el brazo. De vez en cuando anotaba alguna cosa. Y escribía y escribía.⁵⁵

Yo digo dos o tres tonterías —¿frases aparentemente tontas?— que Nicanor Parra transcribe, con su caligrafía de letras grandes, en un cuaderno de estudiante universitario. Sé que él se alimenta de las estupideces ajenas: no sólo de estupideces, por supuesto. También y, sobre todo, de los equívocos de la razón habitualmente impura, como de los esguinces gramaticales: la incoherencia lingüística, el absurdo semántico y los infinitos barbarismos.⁵⁶

⁵³ Raúl Bañuelos, "El encuentro fortuito con la poesía. Entrevista con Nicanor Parra", en *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 26, 10 de noviembre de 1991, p. 17.

⁵⁴ Edith Grossman, p. 33.

⁵⁵ Elisabeth Pérez-Luna, p. 26.

⁵⁶ Hernán Lavín Cerda, "Encuentro con Nicanor Parra", p. 329.

Pese a sus evidentes diferencias —formales y tradicionales— Nicanor Parra ha comparado estas andanadas verbales con el haikú japonés subrayando su interés y “afinidad natural” con el budismo zen.⁵⁷ Al igual que su obra precedente, los *Artefactos* funcionan a modo de contratexto. Su potencialidad se apoya en la agresión paródica y sarcástica, así como en la sobriedad verbal, el ingenio y la paradoja. Las víctimas de su burla son variadas.

NICANOR PARRA

Tan inteligentonto
que lo handever

* * *

La poesía chilena se endecasilabó
¿Quién la desendecasilabará?
¡El gran desendecasilabador!⁵⁸

* * *

...Y ASÍ
FUE COMO
LO CONVIRTIERON
DE TONTO ÚTIL DE
IZQUIERDA
EN
TONTO INÚTIL
DE DERECHA

⁵⁷ Edith Grossman, p. 30.

⁵⁸ Parra ha calificado a los *Artefactos* como su “intento por liberar a la poesía latinoamericana de la plaga del endecasilabo”. Edith Grossman, p. 30.

Los *Artefactos* echan mano de recursos tipográficos y juegan con el blanco de la página a la manera de los caligramas de Apollinaire (y otras experiencias similares). Pretenden crear una dimensión física destinada a causar un impacto contundente e inmediato, acorde con el auge audiovisual en desmedro de la palabra escrita y de la cultura contemplativa. A veces los recursos son plenamente gráficos. .



POETA LIRICO
PITHECANTROPOS
ERECTUS



El artefacto es una poesía en el límite. Como doctrina, en último término, resulta una apuesta imposible, pues los "espacios literarios" que desea abolir son consubstanciales a la poesía: aunque reducidos al mínimo, hasta los artefactos operan en su ámbito. Se trata de un método liberador pero en suma frágil e inestable. No todo enunciado ingenioso resulta poético sin más, como lo prueba el carácter selectivo de los más afortunados entre ellos. Los artefactos en conjunto dan testimonio de sus agudos altibajos —rasgo advertido y condenado repetidamente por la crítica literaria.⁵⁹ Constituyen una escritura contradictoria, un intento incierto, una exploración al borde del silencio, hecho que fue reconocido por su propio autor:

Estoy hace tiempo (un buen número de años) poniendo en duda mis conclusiones y mis métodos de trabajo. [...] Yo cada día me siento más próximo de la página en blanco.⁶⁰

2. 4. 9 *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui, 1977* // *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui, 1979*

Los dos volúmenes de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* —serie de 63 poemas en total— integran una exposición temática y asistemática de los motivos y creencias del Cristo de Elqui. "Tal es el apodo de un personaje real que vivió en Chile en los años treinta,

⁵⁹ "Los Artefactos [...] fueron un mal paso. Así lo reconocen hasta sus admiradores más obsecuentes. Estas breves andanadas verbales parecieron exceder los límites del territorio poético. Más allá, se podía temer, sólo quedaba el silencio." Carlos Cortínez, "Reseña. Sermones y prédicas del Cristo de Elqui" en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 24, 1984, p. 138.

⁶⁰ Raúl Bañuelos, pp. 15 y 17.

publicó folletos varios, recorrió el país predicando y ganó fama popular de ser, a lo menos, un excéntrico.⁶¹ El extravagante predicador de la vida real fue Domingo Zárate Vega, trabajador de las salitreras del norte de Chile que, al morir su madre en 1927, siente que debe cumplir una penitencia de duelo riguroso, por lo que renuncia al mundo y sus placeres por un espacio de 20 años. Tras una vida de sacrificios, retiro y prédicas, termina solo, pobre y ridiculizado. Las fotos y la carátula de sus publicaciones —reproducidas facsimilamente en el libro: *La estrella del oriente. Segundo tomo en poesías*, firmado por Domingo Zárate V. [*Cristo de Elqui*]— disipan las dudas que se pudieran tener respecto a la naturaleza puramente ficticia del personaje.⁶²

sepan que estoy perfectamente bien
 no moriré en la cruz
 estoy casi seguro
 que moriré de muerte natural
 habla Domingo Zárate Vega
 alias el Cristo de Elqui
 Radio Cooperativa Vitalicia.

(L)

... Nicanor Parra moldea un hablante que, con ropaje fársico, representa su *after ego* ridiculizado en exceso. Se da una simbiosis entre creador —o recreador— y su creatura. Combina rasgos de charlatán, bufón, iluminado y lunático. Esta degradación del yo,

⁶¹ Carlos Cortínez, p. 138.

⁶² Carlos Cortínez, pp. 138-139.

bordeante entre el absurdo y la fanfarronada, estuvo siempre latente en la antipoesía. Sin embargo, el antihéroe de obras anteriores conseguía secretamente ser admirable por encontrarse a la vanguardia del oficio artístico. "Ahora, en cambio, el personaje sirve de maravillas: no sólo parece absurdo sino que también lo es."

Hay algunos sacerdotes descriteriados
 que se presentan a decir misa
 luciendo unas enormes ojeras artificiales
 y por qué no decirlo francamente
 con los cachetes y labios pintados
 Su Santidad debiera tomar nota

(XVII)

La ridiculez del personaje proviene de su formalidad. La discrepancia entre tal seriedad y lo que el lector advierte como desmesura confiere humor al texto. *El Cristo de Elqui* expone sus preocupaciones y experiencias al tiempo que ofrece consejos y comentarios de distinta índole —práctica, moral o política.

Hay una ambigüedad referencial. Se distinguen dos voces, una directa e ingenua —la del enajenado, que emite un ideario sólo aparentemente coherente—, y otra oblicua, irónica y culta —la de Nicanor Parra como manipulador del plano lingüístico— que mezcla reticencias, veras y burlas, ambigüedades, énfasis, alusiones y equívocos, todo oculto tras un hablar inocente y simplón.

Y éstos son los desafíos del Cristo de Elqui:

que levanten la mano los valientes:

[...]

a que nadie se atreve

a fumarse un cigarro de rodillas

¡gallinas cluecas — gallinas cluecas!

a que nadie es capaz

de arrancarle una hoja a la Biblia

ya que el papel higiénico se acabó

a ver a ver a que nadie se atreve

a escupir la bandera chilena

(XXIII)

Las incoherencias del protagonista, paradójicamente, otorgan sentido y unidad estructural a los poemas. Los contrastes son explicables pues se refieren a un personaje contradictorio e insano. El Cristo de Elqui amenaza fieramente a los que dudan de Dios, pero se muestra escéptico cuando juzga la sabiduría de la Biblia; ataca a quienes critican a la patria, pero despotrica contra Chile; se declara, alternadamente, “fundamentalista” y “librepensador”; decide ser manso y paciente pero revela poca paciencia y mansedumbre; asegura ser abstemio, pero predica “a medio filo” (alcoholizado) en una fuente de soda o en un bar; prodiga anacronismos lingüísticos y políticos —alusiones a la actualidad de Nicanor Parra muy posteriores a la vida del personaje histórico: la Revolución Cubana, situaciones de la política chilena fuera de contexto, uso de expresiones como “momio” (acuñada en los años sesenta para designar a una persona de ideario conservador)—; rechaza la

socialización excesiva, pero profetiza con entusiasmo el triunfo presidencial de un socialista en Chile y dice votar por los comunistas; expresa sus opiniones con sesgos lejanos de lo tradicionalmente aceptado para el manejo de temas políticos y religiosos.⁶³

Tienen razón los amigos escépticos
 todo puede probarse con la Biblia
 es cuestión de saberla barajar
 es cuestión de saberla adulterar
 es cuestión de saberla descuartizar
 como quien descuartiza una gallina.
 ¡pongan otra docena de cervezas!

(XLI)

Algunas acusaciones de las que se defiende con vehemencia el Cristo de Elquí, en especial las relativas a su indefinición política, reproducen con fidelidad las que repetidamente se hicieron a Nicanor Parra a lo largo de su vida.

Gelatinoso
 ingenuo
 marxistoide
 tres epítetos mal intencionados
 que me cuelga la prensa reaccionaria
 a pesar de saber perfectamente
 cómo
 cuándo
 y adónde me aprieta el zapato

⁶³ Carlos Cortínez, p. 140.

basta con observar mi vestimenta
 para ver que no soy blanco ni rojo
 sino tirado para el ultravioleta
 que es el color de Nuestro Señor Jesucristo.

(LVIII)

En conjunto las estructuras lingüística y dramática sostienen la arquitectura de un texto fundamentalmente cómico. Abundan las coloridas expresiones populares, inflexiones del habla cotidiana, refranes, modismos y clichés. Sus relatos y reflexiones se suceden con sencillez. Es quizás la experiencia más prosaica de la antipoesía.

2. 4. 10 *Ecopoema de Nicanor Parra, 1982* // *Chistes parra desorientar a la policía poesía, 1983*

Estos libros pertenecen a un periodo de profunda transformación en las creencias de Nicanor Parra: su adhesión al ecologismo y su conversión espiritual al taoísmo. Aunque aún se advierte la falta de dogmatismo y la resistencia a adhesiones plenas el nihilista cede su lugar al hombre que fundamenta su fe en determinados valores e ideologías.

Yo me considero ahora una cifra del movimiento ecologista. El problema que más me interesa es el problema de la supervivencia en el planeta. Cuando digo ecologismo estoy pensando en ese texto de los ecologistas españoles (esto se lo voy a decir textualmente y de memoria): "Entendemos por ecologismo un movimiento socioeconómico basado en la idea de armonía de la especie humana con su medio, que lucha por una vida lúdica, creativa, igualitaria, pluralista, libre de explotación." Yo me ubico en esa dirección, incluso en una época preferí que me

llamaran "ecopoeta" a "antipoeta". O sea que, contradictoriamente a lo que le dije antes, yo ahora tengo una camiseta que es la camiseta verde.⁶⁴

Los rasgos de su estilo, en lo sustancial, no cambian. El autor continúa las rutas marcadas a lo largo de su vida. En el terreno estrictamente formal, los textos se encuentran inmersos en la estética de los *Artefactos* (en buena parte son recopilaciones de ellos). La diferencia radica en el cambio de actitud ante la realidad circundante. El autor evita que la intencionalidad crítica se concentre en referencias puramente literarias. El artefacto se sitúa ahora en dominios ideológicos y políticos.

EL ERROR CONSISTIÓ
EN CREER QUE LA TIERRA ERA NUESTRA
CUANDO LA VERDAD DE LAS COSAS
ES QUE NOSOTROS SOMOS DE LA TIERRA

* * *

CONSUMISMO

Derroche

Despilfarro

Serpiente que se traga a sí misma

Por la cola

Con sus característicos dejes de ironía y escepticismo, también aparecen artefactos antiecológicos porque, según su autor, no debe crearse una nueva dictadura: "no podemos caer en un nuevo Comité Central":

⁶⁴ Raúl Bañuelos, p. 16.

No veo para qué tanta alharaca.
Ya sabemos que el mundo se acabó.

El antipoeta se transforma en un francotirador de tintes ideológicos. Dirige sus breves disparos a todo aquello que públicamente le parece digno de opinión, adhesión o censura. Escribe textos sobre la coyuntura política en Chile. Exhibe sin reservas esta actitud en adelante. En 1988, por ejemplo, al fundamentar su *no* a la dictadura —en el plebiscito que rechazó la permanencia de César Augusto Pinochet en el poder— Parra condicionó su voto:

Vuelta a la democracia, ¿para qué?
¿Para que se repita la película?
No⁶⁵
Para ver si podemos salvar el planeta,
Sin democracia no se salva nada.

Por otra parte, debe señalarse que, tras una serie de conflictos emocionales, el antipoeta se refugia en el taoísmo como alternativa espiritual en un momento muy delicado de su vida.

El *Tao te king* ha sido para mí un libro absolutamente fundamental en la última época. Sin el *Tao te king*, sin Lao Tse, yo creo que no estaríamos conversando en este momento, porque es un manual de primeros auxilios y yo necesité esos auxilios en un momento muy delicado de mi vida.⁶⁶

⁶⁵ Un *No* enorme que ocupa toda la página

⁶⁶ Raúl Bañuelos, p. 17.

Pienso que el taoísmo me sirvió mucho. Es decir, si la mujer está ahí, perfecto; y si no está, perfecto. [...] La idea central es un no rotundo al amor posesivo, un no a la posesión. De esa manera he vivido desde que me convertí en un monje taoísta. No perdí nunca más mi integridad...⁶⁷

Acaso esta serie de transformaciones personales, sociales y políticas (nacionales e internacionales) explique la renovada actitud de la antipoesía como propuesta: una mayor relevancia del contenido sobre toda experimentación expresiva y formal.

2. 4. 11 *Hojas de Parra, 1985*

Este volumen reúne el trabajo de Nicanor Parra entre 1969 y 1985. Al igual que su compilación anterior (*Obra gruesa*, 1969) tiene en la heterogeneidad su sello principal. En la colección entran *Los profesores*, *Artefactos*, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, *Ecopoema de Nicanor Parra*, *Chistes parra desorientar a la poesía*, *El anti-Lázaro*, *Poema y antipoema de Eduardo Frei*, *Coplas de Navidad (anti-villancico)* y por último la sección *Hojas de Parra*. Comprende un periodo —la segunda etapa de su ciclo creativo— en que la antipoesía perdió su carácter novedoso *per se* para convertirse en una expresión aceptada e influyente.

En *Hojas de Parra* se advierten dos tendencias principales en cuanto al manejo del lenguaje. La primera vertiente acusa una continuidad del discurso antipoético anterior a 1969, en especial el protagonizado por el energúmeno. Muestra una inclinación hacia la

⁶⁷ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas: Cronología", p. 64.

Tal disolución genérica está relacionada con el fuerte carácter conversacional de la antipoesía, pero también con el prestigio que en la década de 1970 alcanzó como "poesía en voz alta".

El año 1970 [...] este Teatro [de Ensayo de la Universidad Católica de Chile] inició una serie de producciones muy interesantes inspiradas más que en los dramaturgos chilenos, en los literatos chilenos, tal fue el caso de la adaptación al teatro de poemas de Nicanor Parra. [...] Un exceso de montajes de este tipo produjo, a la larga, el cansancio del público. Para un espectador ver a un actor con pantalón oscuro, camisa blanca, en un decorado neutro, era pan de todos los días y finalmente perdieron interés.⁶⁸

Años más tarde, en 1977, ya bajo la dictadura militar, un espectáculo titulado *Hojas de Parra* desató el enojo de censores militares y civiles en Santiago protagonizando uno de los episodios más célebres de la represión cultural del régimen.

Leo parte de una carta: "El otro acontecimiento teatral es el estreno de *Hojas de Parra*. Se trata de un "collage" de textos de Nicanor Parra usados en una carpa de circo por dos payasos y agregados. Yo no la he visto ni parece que la veré porque acabo de ver en el diario de hoy que les cerraron la carpa porque las autoridades la consideraban insalubre y peligrosa. La verdad es que todo el mundo estaba a la espera de este cierre desde el estreno hace pocos días porque todo el mundo ha visto en la obra una dura, aunque comiquísima crítica del régimen. Incluso salieron dos artículos en la prensa pidiendo su suspensión. Apenas salieron dichos artículos la carpa se agotó (hace más de mil personas) y todos no hacían sino comentar la obra y tratar de descubrir las alusiones." En vista del éxito parece ser que la policía no encontró mejor sistema de eliminar el problema que

⁶⁸ Alejandro Sieveking, "Teatro chileno antifascista" en *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)*, México: UNAM, 1980, p. 100.

incendiar la carpa, como ustedes seguramente saben. Le echaron bencina a la loma y la quemaron, así de simple. La prensa no se explicó cómo pudo haber pasado un accidente tan inesperado.⁶⁹

Otro testimonio, de un escritor (en ese entonces) más combativo y no muy partícipe de la postura política "anarquizante" de Nicanor Parra, apunta:

Pese a que Parra se había distinguido durante los primeros meses, y murmuran muchos que durante los primeros años, por diversas muestras de adhesión a la Junta, su obra fue acusada en los diarios gubernamentales de mofarse de las autoridades establecidas. Alguna razón tendrían para sentirse aludidos. [...] [Nicanor Parra] había sido un ácido crítico del gobierno de la Unidad Popular. [...] Si bien la obra —dentro de la tradición anarquizante que es el sello de Parra— da palos a la izquierda, reserva su humor más incisivo y trágico para el desolado Chile actual. A lo largo de la representación invaden el escenario las cruces de un cementerio supuestamente vecino al circo donde se desarrolla la acción, hasta que sólo quedan muertos. En una ocasión se proclama candidato a presidente de la república a un señor Nadie, coreando que Nadie va a defender los derechos humanos, que Nadie bajará los arriendos. [...] El 4 de marzo de 1977, el Servicio Nacional de Salud había clausurado la carpa por presuntas razones higiénicas. Vuelta a abrir y hechos los arreglos correspondientes, el mismo 11 de marzo el alcalde del barrio donde se representaba, decidió prohibirla. [...] En la noche del 11

⁶⁹ Durante el gobierno de Salvador Allende existían en Chile más de 600 grupos de teatro. Tales agrupaciones llevaban sus representaciones de uno a otro extremo del país, representando en escenarios y tabladillos de fábricas, sindicatos, colegios, estadios y cuarteles. Más tarde, en medio del panorama de la dictadura chilena, desaparecieron los teatros obreros, campesinos y de aficionados, y proliferaron los espectáculos hollywoodescos. (Alejandro Sieveking, p. 110.) La represión y la censura durante la dictadura no se dieron únicamente en el ámbito del teatro. Dos meses antes del incendio de la carpa donde se representaba "Hojas de Parra" había estallado una bomba en la Galería Paulina Waugh, destruyendo centenares de cuadros y las instalaciones del Taller 666 —donde se impartían cursos de distintas actividades artísticas—. A fines del mismo 1977 se prendió fuego a la planta transmisora de radio "La Voz de la Costa" dedicada a la educación rural. Ariel Dorfman, "¿Debería haber un bloqueo cultural contra Chile?" en *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)*, pp. 42-43.

de marzo de 1977, durante las estrictas y vigiladas horas del toque de queda en Santiago de Chile, fue incendiada [la] carpa donde se exhibía la obra teatral *Hojas de Parra*...⁷⁰

Las posibilidades críticas de la antipoesía, inherentes a su ambigüedad, incoherencia y acidez, quedan patentes en numerosos poemas de esta etapa, lo que explica su constante empleo teatral.⁷¹

ESTO TIENE QUE SER UN CEMENTERIO
de lo contrario no se explicarían
esas casas sin puertas ni ventanas
esas interminables hileras de automóviles

y a juzgar por estas sombras fosforescentes
es probable que estemos en el infierno

debajo de esa cruz
estoy seguro que debe haber una iglesia

("Esto tiene que ser un cementerio...")

Además de la continuidad estilística anterior, cabe subrayar una segunda tendencia en la compilación *Hojas de Parra*. Se trata de la generación sistemática de *Artefactos*. Nicanor Parra cultivará en adelante esta breve y personal forma expresiva como parte

⁷⁰ Ariel Dorfman, pp. 42-43.

⁷¹ Antes de la puesta en escena de "Hojas de Parra" se probaron en escenario fragmentos enteros de Nicanor Parra con *Todas las colonias tienen pecas*. "Los textos de Nicanor son virtualmente teatrales... Todo eso funcionaba bien como un show verbal, como una pieza de *music hall*. [...] Los textos representados en "Hojas de Parra" pertenecen a a un género como el de los entremeses, son pasos de comedia versificados, similares al *sketch* circense. escaramuzas verbales entre dos o tres personajes." Enrique Lihn en: Pedro Lastra, p. 118.

sustancial de su creación. En un nutrido conglomerado de artefactos el autor vierte sus críticas, venenos, afinidades y solidaridades —de acuerdo con circunstancias socio-políticas muy precisas, o bien a partir de motivaciones meramente gratuitas y personales. Sus temáticas y tonalidades son muy diversas.

el poeta maldito
se entretiene tirándole pájaros a las piedras

* * *

dime cuáles son para ti
las 10 palabras más bellas de la lengua castellana
y te diré quién eres

* * *

ayer de tumbo en tumbo
hoy de tumba en tumba

2. 4. 12 Trabajos prácticos (exposición), 1990

En 1990 Nicanor Parra participó con una colección titulada *Trabajos prácticos* en el Encuentro Nacional de Arte de Chile. Se trata de una serie creada bajo el concepto del arte-objeto. Algunos de las obras contienen leyendas literarias con el marcado estilo de sus *Artefactos*. Entre los *Trabajos prácticos* se encuentran: un Cristo con ambas piernas mutiladas; una mamadera "horrenda" con una tarjeta que dice: "Mamadera mortífera. Peligro. Veneno. No dejar al alcance de los niños. Cruzada anti DDT."; una plancha vieja que representa la "Revolución Industrial"; un reclinatorio de iglesia

antigua; una fotografía del Santo Padre con gesto extraño; un enorme testimonio viril llamado "El Super Ocho"; una balanza con una pesa grandota y otra minúscula que se llama "Dictadura y Democracia; una piedra de río, común y corriente, que tiene escrito con tiza: " $E=mc^2$ " La última piedra. ¡A ver quién se atreve a lanzarla primero!"⁷²

Estas obras, por demás emblemáticas, tienen su raíz conceptual en postulados vanguardistas de principios de siglo, en particular con los *ready mades* de Marcel Duchamp, quien en algún momento proclamó la elevación a la categoría de arte a objetos de la vida cotidiana —un portabotellas, una pala para la nieve, una bacinica— por la sola virtud de la "elección" del artista, ejemplo que se extendió como práctica común entre los dadaístas.⁷³ Este gusto recolector y azaroso, motivado siempre por un espíritu iconoclasta en la frontera entre las artes plásticas y la literatura, ha sido una preocupación constante en la vida de Nicanor Parra. El origen de tal inquietud, pese a ser plenamente manifiesta en la factura de los *Artefactos* —con la simbiosis entre lenguaje visual y lenguaje escrito—, se remonta a algunos años atrás. Al menos hacia 1952 cuando, según diversos testimonios, un grupo de jóvenes e iconoclastas poetas de la Generación del 50 —Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lafourcade y Jorge Teillier, entre otros— buscaron a Nicanor Parra a su retorno de Londres. De su amistad y trabajo conjunto se originó la "fundación" en Santiago de

⁷² Hernán Lavín Cerda, "Encuentro con Nicanor Parra", pp. 329-330.

⁷³ André Breton, *Conversaciones (1913-1952)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.

Chile (en mayo de 1952) del *Quebrantahuesos*, una especie de diario mural hecho a base de recortes periodísticos. Los autores/editores eran Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn y Jorge Berti (fabricante de muebles). Consistía en una "modesta cartulina" con *originales tipografiados* al modo del arte pop (y surrealista) de escribir *collages* verbales y gráficos con frases hechas, ilustraciones y títulos y subtítulos de periódicos. El *Quebrantahuesos* formaba parte de los trabajos que se hacían en los talleres literarios en casa de Nicanor Parra. "Aunque el soporte gráfico era esencial para producir el efecto esperado —como lo señaló Ignacio Valente al establecer la relación entre el *Quebrantahuesos* y los artefactos de Parra—, el carácter corrosivo de esos acoplamientos verbales se mantiene; conservan su fuerza de irradiación en una lectura al margen de los *originales*."⁷⁴

Vaca perdida aclara su actitud
frente a vaca encontrada.

* * *

Los muertos (los muertos) enteraron veinte días
de heroica huelga. Afirman: absurdo
proyecto de estabilización de la vida.

* * *

Carabinero se tragó una lapicera.

⁷⁴ Pedro Lastra, pp. 19-21.

El título de estos *manuscritos tipografiados* remitía a las acepciones del diccionario: 1. Un pájaro rapaz que deja caer a sus víctimas en picada. 2. Juego acrobático de muchachos. 3. Sujeto molesto, pesado e impertinente. Nicanor Parra tomó ese título —y esa manera de crear, de la que hizo un emblema en su obra futura (léase *Artefactos*)— de una novela de aventuras, “creo que de Pierre Mac Orlan. [...] El Quebrantahuesos era como una vitrina de energúmenos.”⁷⁵

Componíamos estos textos a base de titulares de prensa, los más grandotes y espectaculares. Los componíamos de acuerdo con las normas del *collage*, del *pop*, y agregábamos ilustraciones insólitas. Hay una composición que dice lo siguiente: “Muchas felicidades”, con unas letras muy rococó y como vidriecitos que relumbran, tomados de una tarjeta postal, y arriba de todo esto hay un gran corazón canceroso y lleno de grasa, cortado de una revista médica, y encima del corazón un par de noviecitos chicos recortados del diario *El Mercurio*. Es una obra *pop* por donde se la mire. Textos semejantes hay sinnúmero... La cuestión era quebrar huesos. La idea de no dejar títere con cabeza se repite, porque aquí mismo [*en el momento de la entrevista*] tengo un artefacto con títeres: “Si yo fuera Presidente de Chile no dejaría títere con cabeza / Comenzaría por declararle la guerra a Bolivia / Acto seguido me dispararía un tiro en la sien.”⁷⁶

Como puede observarse, este tipo de expresiones se remontan a la década de 1950, en la que Nicanor Parra se encontraba en pleno proceso de gestación de su idea antipoética central. En esos años comenzó a llevar una libreta (una especie de

⁷⁵ Enrique Lihn en: Pedro Lastra, pp. 19-21. Ronald Kay, editor de *Manuscritos*, revista del Departamento de Estudios Humanísticos de Santiago de Chile (en su único número [1975]), consiguió que los impresores reprodujeran fielmente los restos deteriorados de los *Quebrantahuesos* rescatados por Nicanor Parra.

⁷⁶ Hernán Lavín Cerda, “El hombre imaginario y otras ideas luminosas: Cronología”, pp. 69-70.

diario y revoltijo) donde anotaba lo que le pasaba por la cabeza o le parecía interesante: una idea, un chiste, una ocurrencia, un titular de prensa, romances, notas de viaje, cartas, conflictos, confesiones... una especie "de depósito de detritus literario con el fin de que alguna vez pudiera dar origen a una 'obra literaria' o por lo menos a un volumen."⁷⁷ Sin embargo, aunque siempre sintió atracción por lo fortuito y lo escueto, no publicó sus fusiones entre lenguaje hablado y lenguaje gráfico sino hasta después del primer periodo de su vida creativa. (Parra excluyó a los *Artefactos de Obra gruesa* [1969] por considerar que debían juzgarse independientemente de sus trabajos precedentes.)

Los *Artefactos* y los *Trabajos prácticos* son las expresiones más radicales de la antipoesía. Se encuentran emparentados con experiencias como los *comics*, el cartel *pop*, los grabados y los aguafuertes de Goya, el caligrama, el *spot* publicitario, la greguería (del vanguardista español Ramón Gómez de la Serna), la caricatura, el *poemínimo* (del conversacional mexicano Efraín Huerta), el *ready made* y otras experiencias contemporáneas relacionadas con la brevedad y la concisión lingüísticas.

2. 4. 13 La antipoesía desde 1991

En 1991 Nicanor Parra dio a la imprenta su traducción de *El rey Lear* de William Shakespeare, cuyo objetivo principal fue el rescate de las virtudes musicales del dramaturgo isabelino.

⁷⁷ Mario Benedetti, p. 51.

Shakespeare parte con el pentámetro yámbico pero enseguida acepta todas las combinaciones posibles e incluso pasa de la métrica acústica a la métrica de la frase hecha, y de esa manera se inserta el habla (o hay cabida para el habla) en sus textos. Esa lección, repito, es una lección que nosotros debimos haber aprendido oportunamente en Shakespeare pero, desgraciadamente, las traducciones de que disponemos me parece que no ponen ninguna atención a ese aspecto, se fijan exclusivamente en las historietas que cuenta Shakespeare y no en su lenguaje, no en el lenguaje que es, en el último término, el protagonista, el único actor posible; las palabras son los actores de la poesía de Shakespeare.⁷⁸

Asimismo, en 1991, Nicanor Parra recibió el Premio Juan Rulfo —Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe— en la ciudad de Guadalajara (Jalisco), México. Con motivo de tal reconocimiento preparó *Mai mai Peñi. Discurso de Guadalajara*,⁷⁹ construido a base de antipoemas y artefactos, en los cuales externa su opinión sobre los premios literarios, declara su admiración por Juan Rulfo y expresa su agradecimiento por ser objeto del premio. En ellos emplea, sistemáticamente, signos matemáticos elementales en sustitución de preposiciones (+ por más; x en lugar de por; + reemplaza a entre, etc.). En lo esencial no hay grandes diferencias con creaciones anteriores.

Veo que se me están quedando dormidos
ésa es la idea
yo parto de la base
de que el discurso debe ser aburrido

⁷⁸ Raúl Bañuelos, p. 18.

⁷⁹ *Mai mai Peñi*: Saludo mapuche (lengua hablada por los araucanos del sur de Chile y de Argentina) que significa algo así como "hola hermano". Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie (Muestra de antipoesía)*, p. 373.

mientras + soporífero mejor
 de lo contrario nadie aplaudiría
 y el orador será tildado de pícaro

* * *

Silencio mierda
 con 2000 años de mentira basta!

Antipoemas de estilo similar, algunos de ellos nuevos (incluso inéditos), así como viejos ejemplares, aparecen esporádicamente en revistas, suplementos culturales, antologías y, actualmente, en numerosas páginas *web* de Internet. Ejemplo de ello son los distintos medios (impresos y electrónicos) que editan, festejando el cumpleaños de su autor el 5 de septiembre, selecciones de su obra. Gracias a estas publicaciones pueden conocerse algunos de sus trabajos más recientes. En estas páginas se advierte la popularidad y el cariño que se profesa a Nicanor Parra en su país natal —particularmente entre los jóvenes. A continuación algunos artefactos —que son respuestas por escrito a una entrevista— aparecidos en *Revista de libros* con motivo de su cumpleaños 80 en 1994.⁸⁰

RESPUESTAS

a las preguntas de
 María Teresa Cárdenas
 (*Revista de Libros, El Mercurio*)

⁸⁰ *Revista de libros*, núm. 278, 4 de septiembre de 1994

PROFESORES

Que preparen sus clases como es debido

La Universidad se hizo para perder el tiempo

Claro que de la manera + provechosa posible

BIBLIA

Libro en mi opinión divi-

Si no fuera tan huma-

FILOSOFÍA

Caldos de cabeza

En 1997 Nicanor Parra publicó en Santiago su más reciente libro *El Rap de la Sagrada Familia*.

También en 1997 el embajador de Chile en Suecia, Hugo Cubillos, entregó a la Nobel Kommitition el texto "Bases para la Postulación al Premio Nobel de Nicanor Parra", que incluye más de 300 firmas recolectadas entre intelectuales, escritores y académicos de su país, mediante el cual el creador de la antipoesía se convirtió en candidato oficial al más prestigioso premio literario del mundo. La postulación se gestó en principio como iniciativa de Mario Rodríguez, María Nieves Alonso y Gilberto Triviños —del Departamento de Español de la Universidad de Concepción— quienes realizaron un exhaustivo trabajo al respecto. Se trata de un documento en el que se incluye una cronología —hasta 1995— con datos biográficos, premios y críticas sobre su obra, tres ensayos sobre el poeta, una bibliografía con todo lo que ha publicado y lo

que sobre él se ha escrito, así como las traducciones de la antipoesía a otras lenguas —entre las que destacan las de los norteamericanos William Carlos Williams, Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti, así como la realizada por la sueca Sun Axelsson.⁸¹

⁸¹ Nicanor Parra había sido postulado al Premio Nobel con anterioridad. En 1970 lo propuso un grupo de estudiantes de la Universidad de Columbia, posteriormente lo hicieron 17 universidades norteamericanas encabezadas por la Universidad de Nueva York. En 1994 lo postuló un grupo de académicos chilenos pero de una manera mucho más informal. En "Controvertida presentación de Nicanor Parra al Nobel: Entrevista con Mario Rodríguez" en *Qué pasa*, revista chilena por Internet (www.quepasa.cl/revista), octubre 1997.

CAPÍTULO III

3. Forma y lenguaje de la antipoesía

3.1 Las formas de la antipoesía.

Rigor, eclecticismo y experimentación

La obra de Nicanor Parra ha seguido distintas direcciones formales a lo largo de su trayectoria. Pese a su rebeldía explícita, la antipoesía no se desligó totalmente —en especial en su primera etapa— de los modelos silábicos ni de los pulimentos métricos tradicionales. Si bien arremetieron en contra de la ornamentación fácil, la musicalidad retoricista y la inmovilidad de la palabrería, todos los antipoemas —con excepción de los artefactos— se inscriben como *auténticos* poemas dentro de cualquier tradición literaria.

Puede hablarse de tres propuestas principales de la antipoesía en relación con su proximidad al rigor métrico.

- a) Versificación regular.
- b) Verso libre.
- c) Experimentación de la brevedad (en especial la técnica radical de los *Artefactos*).

Estos tres niveles de apego a la tradición de algún modo se suceden en la evolución cronológica del discurso antipoético, aunque la división temporal no resulta tajante, exacta ni exclusiva. En todas las

etapas hay rasgos métricos, léxicos, sintácticos y de contenido en común. Sin embargo, las diferencias son evidentes en cuanto a propósitos y resultados.

3.1.1 La versificación regular

Durante toda la primera fase de su vida creativa, Nicanor Parra se ciñó a diferentes metros tradicionales. En primer término sintió atracción por los romances neopopularistas, octosilábicos y narrativos con tintes surrealistas. En ellos recurre a oraciones yuxtapuestas, ritmos entrecortados, reiteraciones y paralelismos propios del lenguaje lírico.

Del mercado trae lleno
 canasto de luna fresca
 media docena de huevos
 y pámpanos de violetas.

(“La niña Chola”/Cancionero sin nombre)

Más tarde —ya bajo el concepto de *antipoesía*— la versificación octosilábica será nuevamente objeto de su atención al volver los ojos hacia la lírica folklórica de su país. Intenta un acercamiento a la rusticidad —anticonvencional desde un punto de vista exquisito— a través de sus coplas (con versos de medida variable entre cinco y nueve sílabas), décimas con estribillos zapateados y su lírica con dejos de cancionero infantil. Nicanor Parra no intenta refinar ni depurar la

poesía popular, más bien se complace en sus vulgarismos e ingenuidades en un desafío directo al gusto imperante en los medios cultos.¹

(*Zapateadito*)

Esa dama que baila
se me figura
que le pasaron lija
por la cintura.

Por la cintura, ay sí
noche de luna
quién será ese pelao
cabecetuna.

(“La cueca larga”/La cueca larga)

En la primera y segunda parte de *Poemas y antipoemas* Parra también cultiva —aunque en menor cantidad y sin una sistematicidad recurrente— versos hexasilábicos, eneasilábicos y decasilábicos con fines fundamentalmente líricos.

Caminando solo
por ciudad extraña
qué será de nuestra
Catalina Parra.

[...]

¹ Mercedes Rein, p. 114

¡Ah, si yo supiera!

Pero no sé nada

cuál es tu destino

Catalina Pálida.

(“Catalina Parra”/Poemas y antipoemas)

Sin embargo, será el endecasílabo —y su combinatoria la silva— el metro que sin duda marque de modo más importante a los antipoemas. El endecasílabo cumple distintas funciones semánticas en el discurso de Nicanor Parra.

Si yo no uso el endecasílabo, estoy renunciando poco menos que a la columna vertebral del idioma español. No es un buen negocio. El endecasílabo no tiene por qué ser un verso meramente literario y despojado de la oralidad. Lo que yo hago es al revés: busco el endecasílabo oral, y de vez en cuando introduzco endecasílabos que pertenecen al lenguaje escrito, porque la escritura también es una experiencia de la comunidad. La última consideración es que el endecasílabo está ahí, como un grupo fónico, no por accidente. Son estructuras fónicas que están representando estructuras profundas del funcionamiento del espíritu de la comunidad humana.²

En un momento inicial —sobresaliente en la primera parte de *Poemas y antipoemas*— Parra emplea endecasílabos que recuerdan a Gustavo Adolfo Bécquer, con rima asonante en los versos pares, que de ningún modo manifiestan un rasgo de audacia ni de modernidad. En general predomina un realismo sentimental, sin notas disonantes, con un lenguaje bastante convencional y apenas algunos atisbos coloquiales. Se trata de poemas que él mismo califica como

² Hernán Lavín Cerda, “El hombre imaginario y otras ideas luminosas”, p. 59

postmodernistas, con tonalidades y resonancias francamente líricas. Aquí no hay nada fragmentario ni rebelde en contra de los clichés consagrados. En lugar de lanzarse a una experimentación formal se orienta hacia un clima reflexivo y nostálgico que, en ocasiones, cae en concesiones retóricas. En ellos privan figuras estrictamente literarias — comparaciones, metáforas y aliteraciones.

A recorrer me dediqué esta tarde
 las solitarias calles de mi aldea
 acompañado por el buen crepúsculo
 que es el único amigo que me queda.
 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.

("Hay un día feliz" / *Poemas y antipoemas*)

Será posteriormente cuando aparezca otro tipo de endecasílabo libre de esta lógica y esta tonalidad. Desaparece la ternura y la emoción directa. Esta modalidad consiste en un manejo burlesco, desinflante o satírico del contenido, el cual es amparado por la regularidad del endecasílabo.³ Prolifera en ellos una hipérbole proclive al humor negro. El antipoeta fustiga a la musicalidad con una crítica implícita en el contenido. Aunque pulidos ortodoxamente los versos se acercan más a los ritmos de la prosa que a su sonoridad tradicional.

³ Mercedes Rein, pp. 108-109

A todo esto cabe preguntarse
¿fue Jesucristo un pequeño burgués?

Como se ve, para poder llegar
al paraíso del pequeño burgués
hay que ser un acróbata completo:
para poder llegar al paraíso
hay que ser un acróbata completo.

(“El pequeño burgués”/Versos de salón)

Se trata de una parodia métrica que integra elementos que tradicional —y contextualmente— no pertenecen al endecasílabo. “Dentro de los grupos fónicos de once sílabas, el antipoeta introduce la oralidad, la vida cotidiana, el tono que ya no pertenece al academicismo del salón literario.”⁴ La parodia puede darse con varias fórmulas: inflexiones prosaicas, giros del habla común, empleo fársico de la verbosidad, acumulación de “estilos” orales y uso de *ready mades*.⁵ El endecasílabo parriano no se rige por el afán de embellecer según el canon de la preceptiva modernista. El endecasílabo es descubierto en el prosaísmo más llano, en frases dichas al paso y en titulares de noticias.

⁴ Hernán Lavín Cerda, “El hombre imaginario y otras ideas luminosas”, p. 59.

⁵ Guillermo Sucre, “El antiverbo y la verba”, en *La máscara, la transparencia*, Caracas. Monte Ávila, 1975, p. 309

Plaga de motonetas en Santiago.
 La Sagan se da vuelta en automóvil.
 Terremoto en Irán: 600 víctimas.
 El gobierno detiene la inflación.
 Los candidatos a la presidencia
 tratan de congraciarse con el clero.

[...]

La derrota de Chile en el Perú:
 el equipo chileno juega bien
 pero la mala suerte lo persigue.

(“Noticario 1957”/Versos de salón)

La negación paródica de la antipoesía no depende simétricamente de los modelos que copia. La ridiculización se genera en estrecha relación con paradigmas heredados de las corrientes literarias de la época y de las generaciones precedentes. Sin embargo, su irrisión —irónica, perifrástica, humorística, cínica— libera nuevas capacidades expresivas, representativas y referenciales. Una y otra vez la antipoesía denigra la solemnidad lírica y emplea un lenguaje deliberadamente opuesto al vocabulario convencional “poético”.⁶ El humor da en ocasiones un tono tragicómico que propende a la fusión de lo sublime y lo trivial, lo serio y lo ridículo.

En resumen, Nicanor Parra se ciñe a la versificación regular con una actitud ante todo ecléctica. A veces lo hace paródicamente en un tono respetuoso, reflexivo, atento al tono lírico y aun sentimental; en

⁶ Andrew P. Debicki, p. 160

otras asume plenamente recursos heredados de la tradición popular — como en las cuecas y esquinzos—; y en otras practica la parodia pero con una intención satírica o experimental.

La palabra música *tiene* una importancia muy grande. Estoy pensando en esa recomendación de Ezra Pound: él dice que el poema no debe alejarse nunca de la música.⁷

Nunca el poema puede alejarse demasiado de la canción... Nosotros venimos de la oralidad, no vamos a construir un mundo aparte. Ni siquiera vamos a reproducir uno ya hecho anteriormente al margen de la oralidad. Pero una vez que está establecida esta oralidad, damos otro paso, que ahora es un paso en dirección a un cierto tipo de métrica que se da en la oralidad... Y ahí surge el tono de la canción. Creo que no hay que alejarse del todo del endecasílabo, de la métrica oral, de la canción; ahí está toda la substancia lingüística de las diferentes comunidades a lo largo de la historia.⁸

3.1.2 El verso libre

El verso libre fue empleado por Nicanor Parra en la mayor parte de los textos de su segunda etapa de producción. El sacudirse de la versificación regular le permitió un mayor campo de acción. Su nueva inclinación no implicaba ninguna audacia histórica ni experimental, ya que el verso libre era un modelo absolutamente aceptado en aquellos años —la década de 1950— pero hasta ese momento, desde la perspectiva de su evolución personal, Parra había preferido sujetarse al rigor métrico. Esta liberación formal es evidente en la tercera parte de *Poemas y antipoemas*, en la cual no sólo la dicción se coloquializa

⁷ Raúl Bañuelos, pp. 17-18

⁸ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas", p. 59.

sino que abandona los patrones silábicos que habían permeado las dos primeras partes del libro. Abundan los nexos lógicos y las oraciones subordinadas que trasladan la irregularidad de los ritmos de la prosa. Sobresalen los comentarios sobrios e irónicos en una poesía despojada de efectismos fónicos o metafóricos. El autor se dirige constantemente a los potenciales espectadores o hace frecuentes interpelaciones al lector.

Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la miserable
costilla humana.

Extraigamos de ella el líquido renovador,
cada cual de acuerdo con sus inclinaciones personales.

¡Aferrémonos a esta piltrafa divina!

Jadeantes y tremebundos

chupemos estos labios que nos enloquecen;

la suerte está echada.

(“Los vicios del mundo moderno”/ *Poemas y antipoemas*)

La adopción del verso libre no significó que Nicanor Parra se instalase en esta técnica de una vez y para siempre. En los siguientes libros retornará con ánimo reiterado a la exactitud silábica. Comienza a escribir poemas enteros bajo esquemas métricos establecidos, o bien se constriñe a la mezcla de distintas medidas —con aparente libertad— para dar forma a ritmos y *sonidos* de algún modo familiares. En estos casos Parra recurre principalmente al endecasílabo como

sustento de la estructura fónica. Dichos ritmos se hacen presentes, por ejemplo, en *Canciones rusas* —con un tono nostálgico o sentimental predominante.

Empieza
 a
 caer
 otro
 poco
 de
 nieve

como si fuera poca
 toda la nieve que ha caído en Rusia
 desde que el joven Pushkin
 asesinado por orden del zar
 en las afueras de San Petersburgo
 se despidió de la vida

con estas inolvidables palabras:

Empieza
 a
 caer
 otro
 poco
 de
 nieve
 ("Nieve"/*Canciones rusas*)

Sin embargo, el verso libre —verdaderamente libre y despreocupado de toda regularidad— adquiere distintas fisonomías al ser empleado por Parra. Puede convertirse, por ejemplo, en un vehículo abiertamente narrativo, de respiración prolongada y fronterizo con la prosa por su ritmo y su tratamiento temático. Estos textos adquieren a menudo las características de un monólogo dramático. La mayoría fingen ser —o son— de carácter autobiográfico.

Durante largos años estuve condenado a adorar a una mujer
despreciable
sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas sin cuento,
trabajar día y noche para alimentarla y vestirla
llevar a cabo algunos delitos, cometer algunas faltas,
a la luz de la luna realizar pequeños robos,
falsificaciones de documentos comprometedores,
so pena de caer en descrédito de sus ojos fascinantes.

(“La víbora”/Poemas y antipoemas)

La narración también puede asumir la forma del discurso en tercera persona. Se trata de un lirismo moderado que tiende a la descripción con predominio de un lenguaje reflexivo. El hilo conductor de esta tendencia está relacionado sobre todo con la construcción kafkiana de personajes absurdos. El lenguaje tiende a ser cada vez más sintético y lacónico.

QUÉ GANA UN VIEJO CON HACER GIMNASIA
 qué ganará con hablar por teléfono
 qué ganará con hacerse famoso
 qué gana un viejo con mirarse al espejo

Nada

hundirse cada vez más en el fango
 Ya son las tres o cuatro de la madrugada
 por qué no trata de quedarse dormido
 pero no — déle con hacer gimnasia
 déle con los llamaditos de larga distancia

(“Qué gana un viejo con hacer gimnasia”/Hojas de Parra)

Por otro parte, Nicanor Parra cultiva un verso libre no necesariamente narrativo. Se trata sobre todo de textos contruidos con imágenes dispersas y concretas cuyo mecanismo de enlace es la yuxtaposición. En ellos las frases se enumeran y cohesionan en un tono que recuerda la libre asociación surrealista, aunque el significado no responda (completamente) a dicho modelo en la medida en que parecen regirse por una intención lógica. Parra ha llamado a este estilo el producto de “la inhabilidad [...] de comunicar”. Esta aparente incoherencia —paralela a los resultados de la escritura automática— tiene un sentido muy preciso: lograr una descripción del caos del mundo a través del absurdo.⁹

⁹ Mercedes Rein, pp. 110-111.

3.1.3 Los *Artefactos*

Los *Artefactos*, como lo mencioné anteriormente, representan el producto más radical de la antipoesía. Se trata de pequeños estallidos verbales al borde del silencio. Representan el resultado de obedecer a la inquietud experimental hasta sus últimas consecuencias. Los artefactos acaso sean —en sentido estricto— la verdadera antipoesía. Tienen sus antecedentes históricos (antiguos y modernos) en diversas manifestaciones poéticas de la brevedad. Me he referido detenidamente a ellos —en cuanto a su lenguaje, forma y contenido— en los apartados 2.4.8 *Artefactos* y 2. 4. 12 *Trabajos prácticos* (exposición).

3.1.4 La ficcionalización del hablante lírico

Una característica sobresaliente de la antipoesía es su tendencia a salir de los cauces de la lírica para explorar los terrenos del monólogo o el diálogo teatral. Se da así una convergencia entre el género lírico y el género dramático. Parra manipula al hablante de los textos como si se tratase de un personaje. El sujeto que encarna el discurso es, ante todo, una máscara. El hablante, además de multiplicarse, se ficcionaliza. “La antipoesía quiere ser un arte dramático, no es eminentemente lírico, no es una plegaria: es una poesía llena de personajes en situaciones. Cada poema es una pequeña comedia, una historieta. [...] Comedia, tragicomedia, tragifarsa. Estamos en

presencia de una poesía para ser leída en voz alta.”¹¹ El uso de distintos caracteres dramáticos permite a Parra construir una imagen irreverente y carnavalesca de la realidad. Huye de la primera persona de románticos, simbolistas, creacionistas, surrealistas o nerudianos. Su expresión abandona el intimismo o la preponderancia del Yo como centro temático.¹² Es un antirromántico absoluto: “La antipoesía es una colección de máscaras en la que el Yo no existe.”¹³ Hace una abierta declaración de guerra a los “caballeros de la luna” definidos como “poetas del tipo de Juan Ramón Jiménez.”¹⁴ Busca efectos deflacionarios y autocríticos. Sabotea su propia dignidad sobrevaluada.

¹¹ Hernán Lavín Cerda, “El hombre imaginario y otras ideas luminosas”, pp. 59 y 61.

¹² En el romanticismo, en general, el autor *real* no se escindió del autor *literario* (como ficción). Se trata de una escritura fundada en la fe exaltada de la persona individual. Este tipo de poemas plantean un hablante que *representa* al autor —como expresión *real* de la persona— y nunca un personaje premeditadamente creado. Se da una coincidencia explícita entre el hablante de los textos y su autor. El hablante no señala hacia el sujeto del texto y no se dirige —al menos inmediatamente— al lector. Sin embargo, y pese a todo legítimo esfuerzo por encarnar una voz íntima, confidencial o testimonial, el personaje lírico siempre termina por convertirse en una ficción al modo del narrador-personaje de la narrativa. Personaje y máscara son nociones afines que se contraponen al concepto de *persona* (como ente vivo y real). “La duda sobre la propia identidad, la pérdida de un sistema de creencias que incluye la creencia en la persona, obliga al enmascaramiento y puede resolverse en ese otro tipo de teatralidad (propio de la antipoesía de Nicanor Parra).” Pedro Lastra, pp. 118 y 121.

¹³ Edith Grossman, p. 42.

¹⁴ Edith Grossman, p. 55.

La antipoesía se convierte así en un espacio habitado por peleles grotescos. Desfilan variados individuos —profesores, mendigos, obreros, excéntricos, neuróticos, entre otros— que comparten un pesimismo uniforme y una visión del mundo como constante deterioro. El estereotipo fundamental es el antihéroe. Los personajes caen presas de crisis sexuales y emocionales. A veces claman ayuda o piden ser escuchados, pero no son entendidos ni atendidos a causa de su incapacidad para entablar comunicación. Son seres sufrientes y alienados presas de patetismo, desesperanza y confusión. Sus rasgos responden a la caracterización pesadillesca de autores como Franz Kafka —y otros con similar sentido del humor— quienes abrieron el camino a Nicanor Parra hacia las potencialidades dramáticas de máscaras apartadas del modelo heroico ideal. Las vidas de estos personajes están definidas por el sufrimiento.¹⁵

¹⁵ Los primeros ejemplos de este tipo de protagonista aparecieron en textos como "El túnel", "La víbora" y "La trampa" —sus poemas post-whitmanianos creados tras su primera estancia en los Estados Unidos (alrededor de 1945)—. En ellos es recurrente el tema del dominio sexual en la pareja. Hay una constante asociación del erotismo con la prisión. El antihéroe masculino comúnmente es víctima de la mujer. Los protagonistas muestran signos de deseo pero sus sensaciones son expresadas como dolor e involuntariedad. El amor y la poesía, potencialmente formas profundas de comunión, se convierten en nuevas maneras de alienación. Danzas eróticas, alusiones carnales y ambientes sádico-masoquistas mueven a los poemas a un plano de fantasía cómica, bizarra y grotesca. Este universo acre —propio del estilo de Kafka— siempre estuvo acorde con los estados anímicos y las técnicas de la literatura surrealista que Nicanor Parra admiró desde joven. Edith Grossman, p. 13 y otras

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
 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 túnel”/Poemas y antipoemas)

La ficcionalización, ambigua y resbaladiza, es quizá el rasgo más disociador de la antipoesía en contra del *establishment*: sus dogmas, tabúes y jerarquías oficiales. La multiplicación de los sujetos poéticos funciona como un vehículo ideal para transgredir normas sociales o formas de censura. El autor aborda distintas problemáticas sin tener que asumir una plena ni directa responsabilidad por cada aseveración. Ejemplo de esta actitud evasiva son los contradictorios comentarios de Nicanor Parra acerca del contenido de un texto como “La víbora”: en lecturas públicas en Nueva York afirmaba que el poema se refería a una “persona no real” y negaba categóricamente cualquier conexión entre la protagonista y su primera mujer; sin embargo, en otras ocasiones llegó a asegurar que el poema era relativamente

autobiográfico en relación con su primer matrimonio.¹⁶ Resulta significativo, por otra parte, que la dramatización del hablante haya cobrado sutil y particular importancia en la obra de Parra posterior a 1973, primer año del régimen dictatorial en Chile, el cual controló a los intelectuales (sus opiniones y libros) en el llamado “apagón cultural”. El sistema político estableció una región intermedia e incierta entre lo que públicamente estaba permitido y lo que se proscribía. Muchas acciones no estaban terminantemente prohibidas, pero tampoco tenían garantías ni seguridades.¹⁷ “Notablemente, la parte más integrante y compleja de su obra ocurre a fines de los años setenta, en plena dictadura de Pinochet, cuando descubrió otra de sus voces, una dicción más auscultante y más interna. La descubrió a través de un personaje popular, un profeta alucinado, el Cristo de Elqui... [...] Parra reescribe la vida chilena desde el monólogo fragmentario [...] de este personaje delirante y fabuloso, cuya filosofía esperpéntica levanta el escenario de un goyesco fin de los tiempos.”¹⁸ Las virtudes

¹⁶ Edith Grossman, p. 145.

¹⁷ Según Ariel Dorfman en aquel tiempo se intervinieron las instituciones superiores de estudio, se castigaba con tres años de cárcel a quien contara un chiste político en los colegios, se multaba a los dueños de buses que no borrarán de los asientos frases alusivas al régimen, se convocaba a tribunales de guerra por repartir diarios opositores o pintar murales. Pese a tal estado de represión, el autor asegura que comenzaron a circular chistes contra las autoridades, panfletos subversivos, billetes que tenían injurias escritas en el dorso —invalidados debido a ello—, graffittis en las paredes, poemas, cuentos, dibujos, revistas y libros clandestinos como materiales de contra-información y resistencia. Ariel Dorfman, pp. 40-41.

¹⁸ Julio Ortega, “Voces de Nicanor Parra”, p. 84.

contestatarias de la ficcionalización son encarnadas por el hablante del Cristo de Elqui —marginal, loco o irresponsable— cuya máscara “dispara” sin ser condenada al silencio.¹⁹

...el pueblo chileno tiene hambre
 sé que por pronunciar esta frase
 puedo ir a parar a Pisagua
 pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener
 otra razón de ser que la verdad
 el general Ibáñez me perdone
 en Chile no se respetan los derechos humanos
 aquí no existe libertad de prensa
 aquí mandan los multimillonarios
 el gallinero está a cargo del zorro
 claro que yo les voy a pedir que me digan
 en qué país se respetan los derechos humanos
 (“XXIV”/Sermones y prédicas del Cristo de Elqui)

Esta misma estrategia de camuflaje dramático es utilizada en otros libros —*Chistes parra desorientar a la peliécia poesía* y *Ecopoema de Nicanor Parra* (1983). La labor crítica se disfraza de comentario ingenioso, pero en el fondo puede alcanzar resonancias lúgubres. El horror de Parra por los crímenes del Estado autoritario se oculta en las figuras no serias y poco prestigiosas del chistoso, el payaso y el bromista con un humor ante todo macabro.

¹⁹ María Nieves Alonso y Gilberto Triviños, prólogo a: Nicanor Parra, *Chistes parra desorientar a la peliécia poesía* (antología), Madrid: Visor, 1989, pp. 13 y 14.

No matarás:
serás asesinado.

* * *

Palabra que no comprendo
y eso Sra María
que vengo de Putaendo
[...]

Ea

Madre Santa

ea

que no se persiga +
a nadie x sus ideas

(Coplas de Navidad (Antivillancico))

3.2 El lenguaje antipoético

3.2.1 Antipoesía y lenguaje hablado

La antipoesía participa de una tendencia general en su época hacia una expresión más clara, cotidiana o prosaica al alcance de un público amplio. La escritura se aproxima a una trasposición gráfica de la palabra hablada y se aleja de la sofisticación barroca de los signos en la página. Aunque emplea frecuentemente metros tradicionales, el ideal de Parra es reproducir el vocabulario, el sentir y la cadencia del habla en sus composiciones. Este tono coloquial fue el rasgo más sobresaliente —y el más chocante— en el momento de aparición de los antipoemas en la escena literaria. El divorcio entre habla y escritura siempre inquietó a Nicanor Parra.

Siempre me llamó la atención una cosa: por qué los poetas hablaban de una manera y la gente de otra. Me pareció que ahí había gato encerrado. Lo natural me parecía en ese momento —aunque no sé muy bien qué quiere decir lo natural—, que los poetas hablaran como habla la gente. Eso lo pesqué en el aire y pasó a ser para mí un postulado: me dije que había que expresarse en la lengua de la tribu. No sé cómo, pero llegué a esa conclusión, y en general no he abandonado esa postura. Hay que huir de la retórica literatosa que abruma a tantos.²⁰

Parra se ha desviado raramente de tres tendencias teóricas personales principales en relación con el lenguaje: a) Liberar a la poesía del dominio de la metáfora. “El lenguaje de la literatura no debe

²⁰ Entrevista con Juan Andrés Piña (*Conversaciones con la poesía chilena*), citada por Hernán Lavín Cerda, “Encuentro con Nicanor Parra”, pp 333-335.

ser diferente del lenguaje de la colectividad... el lenguaje refleja la vida de la gente.²¹ Evitar el uso del lenguaje "poético" en favor de una comunicación directa con el lector. b) La recurrencia del lugar común —en todas sus ramificaciones— lo que implica un rechazo definitivo de lo exótico y lo enrarecido tanto léxica como temáticamente. c) Reafirmar la necesidad de enfocar la atención hacia una realidad social y lingüística específica. El poeta debe usar coloquialismos peculiares de su propio país, aun si lectores de otras regiones encuentran dificultad para entender.²² El objetivo es hallar nuevos efectos estéticos, otras imágenes y otros convencionalismos a los acumulados, identificados y debilitados por la poesía culta. Intenta recuperar elementos de la experiencia ordinaria alguna vez considerados no artísticos, indecorosos y hasta feos. Niega la distancia artificial e innecesaria que separa al idioma práctico de lo poético. Expone su punto de vista de la manera más llana posible. Su método se basa en crear la apariencia de un discurso ordinario y espontáneo con los ritmos del habla diaria. Su esfuerzo se concentra en producir respuestas emotivas a partir del vocabulario de la calle, la habitación y la oficina. Parra se expresa con imágenes cotidianas. El propósito final y fundamental es establecer una fuerte comunicación con el lector.²³

²¹ Antonio Skármeta, "El apogeo del antipoeta", *Ercilla*, 1971, p. 38

²² Edith Grossman, pp. 8-9

²³ Edith Grossman, pp V-VI-VII

[La comunicación con el lector] me parece indispensable. Me parece que el lector-interlocutor debe darse por aludido, porque ésta es una poesía que siempre está dirigida a un interlocutor. [...] si no se produce la comunicación, yo me siento profundamente deprimido, me parece que he fallado. Los poemas no son monólogos, sino parlamentos de un diálogo [...] Me parece que la actividad central del ser humano debiera ser la comunicación. No tan sólo para todo poeta. ¿Dónde se siente existir el hombre? En el espacio del interlocutor: en los ojos del interlocutor, en el rostro del interlocutor, en el tono de la voz del interlocutor [...] el interlocutor es para mí un elemento sagrado, que no tiene que ver sólo con el trabajo literario sino también con la presencia del hombre en este mundo²⁴

Lázaro Carreter define al coloquialismo como “empleo medio que los hablantes hacen de la lengua.” Sin embargo, el de la antipoesía es un coloquialismo algo mimético, paródico y bastante ficticio. Hay una conciencia crítica que afecta a la práctica poética misma. No es un oralismo *a priori*. La antipoesía representa un proceso más radical que una renovación léxica o una estilización fónica. La meta de la antipoesía es cortar el tono elevado (la grandilocuencia) —especialmente palabras cargadas, vocabulario obscuro, imaginería y metáforas— para liberar y simplificar el lenguaje literario mediante el retorno a las

²⁴ Mario Benedetti, pp 53-54. A propósito de una serie de lecturas que realizó en 1970 en las universidades de Yale y de Columbia (Estados Unidos), Nicanor Parra afirmaba —en cuanto a su relación con los jóvenes estudiantes norteamericanos: “Se produce una comunicación auténtica y *a priori*. Eso me parece bastante importante sobre todo en un momento en que la comunicación entre escritores jóvenes y adultos se hace cada vez más difícil. Inclusive en Chile yo tengo dificultades para entenderme con los jóvenes, los estudiantes o con algunos grupos [...] Y como poeta necesito realmente comunicarme con mi público. Así, además del trabajo que hago en las universidades, estoy haciendo giras de lecturas por diferentes estados y todo eso me parece vida real de poeta. En realidad, este viaje mío a Estados Unidos es un experimento.” Elisabeth Pérez-Luna, p. 27

raíces populares del lenguaje hablado.²⁵ Parra intenta reflejar la reducción progresiva de las capacidades comunicativas del lenguaje poético. Mostrar "no sus antiguos (¿falsos?) poderes, sino su precariedad actual".²⁶ Habría que decir que Parra reincorpora el tono coloquial —antes estaba en el dadaísmo, en Apollinaire, en algunos postmodernistas, en Baudelaire, en Wordsworth— pero, surgido en otro contexto, se diferencia por su intencionalidad deconstructiva hasta entonces inédita.²⁷

Sospecho que por ahí encontraremos o fundaremos una nueva sensibilidad poética, a partir de escuchar con atención cómo habla la gente. Así van apareciendo los nuevos hallazgos, la voz popular, los impulsos escondidos, pero dentro de un tono donde ya no hay verdades absolutas y todo es posible: la certidumbre se relativiza. Nuevos registros, aun cuando podamos caer, a veces, en prosaísmos o ingenuidades que nos debiliten.²⁸

En la propia antipoesía he tenido que hacer extraordinarios esfuerzos para pasar de las palabras viejas, a lo que podría llamarse un poco vanidosamente las palabras nuevas. He tenido preocupaciones muy hondas en relación con el uso de las palabras, pero una vez que se ha rescatado un lenguaje conversacional, de todos los días, resulta que esas palabras, en un segundo movimiento, están allí solamente para expresar realidades que están más allá de ellas mismas; o sea que son simplemente un medio. De manera que es un problema más complejo; es un problema doble. [...] una vez que [se] está en posesión de ese instrumento, lo que le queda por hacer es simplemente trabajar con él, y aplicarlo a las realidades objetivas y concretas del mundo que lo rodea.²⁹

²⁵ Edith Grossman, p. 9.

²⁶ Guillermo Sucre, p. 312.

²⁷ Federico Schopf, "Las huellas del antipoema" en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, núm. 118-119, 1982, p. 773.

²⁸ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas", p. 57.

²⁹ Mario Benedetti, pp. 46-47.

Parra introduce la sospecha frente a todo lenguaje elevado. Rechaza una larga tradición "cósmica" en la literatura. No es un resurgimiento "realista" sino la conciencia del descreimiento de la poesía como salvación. Todo lenguaje que persiga ser trascendente (sagrado, cabalístico, cosmogónico, doctrinario) o simplemente lírico (simbólico, metafórico) es visto como una pretensión. Es una doble crítica: por un lado denuncia los verbalismos decorativos y la palabrería y, por otro, busca elementalizar el acto poético y devolverle su espontaneidad e inmediatez. Regresar a las raíces. Las diferencias entre la antipoesía y la tradición poética moderna —representada por el romanticismo, el simbolismo, el modernismo, el vanguardismo y sus especiales formas de oscuridad y hermetismo— son tratadas como un problema lingüístico. Parra diferencia estas dos formas de dicción. No sugerir ni transfigurar, sino decir, nombrar, vincular a las palabras con las cosas y con la realidad. Parra intenta liberar a la poesía de la tiranía de la expresión metafórica.

Directamente relacionado con estos aspectos se encuentra el rechazo de la idea del ego superior del poeta. La despersonalización de la poesía se convierte en una de sus metas. Desdeña toda espiritualización de la realidad.³⁰ El objetivo es romper con las atribuciones literarias tradicionales. El rechazo juvenil de Parra en contra de quienes que omitían los "problemas diarios" de su obra pareció incrementarse con el paso de los años: "Dejen a los pájaros

³⁰ Mercedes Rein, pp. 117 y 118.

cantar y que el hombre hable." Parra, por ejemplo, califica a Neruda como un "cantor" y reafirma su posición personal como poeta que "prefiere hablar".³¹ Enfatiza la relación entre la vida ordinaria —poco lírica y común— y la antipoesía. Insiste —un poco caprichosamente— en que la antipoesía es más una respuesta independiente a las circunstancias humanas que el fruto de una tradición literaria.³² Este antiintelectualismo tiene paralelismos con otras expresiones de la época. A la "palabrería" vigente —que no ocultaba una precariedad espiritual profunda— sobrevino una ferocidad antiliteraria con distintas formulaciones e intensidades, cuyo denominador común es la irreverencia y la desacralización de lo sublime.³³ Estas expresiones responden a los equívocos que sintomáticamente dominaban en la época: la proliferación e inflación verbal. La risa vigilante atrajo a las nuevas promociones de escritores por su potencialidad crítica y subversiva. Los autores comenzaron a exagerar sarcásticamente los defectos de la vieja poesía: su elitismo, falta de comunicación e irrelevancia. Denunciaron su pomposidad y autocomplacencia. El efecto denigrante radicó en la sistemática parodia del discurso de la "bellas letras". Aunque en el fondo tocaban temas serios, los textos

³¹ Notas tomadas de lecturas públicas y conferencias de Nicanor Parra en Nueva York entre 1970 y 1971. Edith Grossman, pp. 9-10

³² Edith Grossman, pp. 9-10

³³ Guillermo Sucre, p. 309. Entre los autores de esta tendencia antiliteraria cita a Carlos Germán Belli y a Gerardo Deniz.

eran presentados bajo un disfraz irónico y satírico. Buscaban la destrucción del viejo idioma poético y la construcción de un nuevo vocabulario.

La ridiculización del canto solemne no involucra necesariamente una actitud cómica. En Nicanor Parra el empleo de un lenguaje seco, crudo y amargo a veces toma la forma de una violencia desembozada. El autor establece un sentimiento de hostilidad entre él y su público. Usa la técnica de ofender y defender alternadamente. El discurso adquiere tonos de propaganda enfática. Emplea con cierta parsimonia un lenguaje agresivo y obsceno, así como caló y expresiones de raíz sexual. Clama por una independencia absoluta de sus lectores y críticos. La antipoesía, en su inmersión en el lenguaje, se transforma en una reflexión metapoética. Nicanor Parra emplea los recursos expresivos del sarcasmo como parte integral de sus preocupaciones teóricas.

3.2.2 La antipoesía y la tradición escrita

Nicanor Parra no defiende una posición excluyente ni maniquea en contra de la tradición escrita. Aunque el habla constituye su concepto lingüístico fundamental, el autor introduce sin temor modelos literarios. La antipoesía, incluyente y global, intenta una síntesis entre el tono coloquial y los recursos de la escritura.

Tengo que advertir algo en relación con el lenguaje. Me pareció que el lenguaje habitual, el lenguaje conversacional, estaba más cargado de vida que el de los libros, que el lenguaje literario, y hubo un tiempo en que yo no aceptaba en los antipoemas sino

expresiones coloquiales. El *test* que aplicaba a una expresión era si podía usarla o no, en una conversación real; después me tranquilicé un poco y acepté también como elementos vitales las propias creaciones humanas. El lenguaje escrito es una creación del hombre, es una experiencia humana, y en cierta forma también es vida; de manera que los propios libros no están descartados de la antipoesía. Al contrario: alguien ha dicho por ahí que la antipoesía es una síntesis de lo popular y lo sofisticado.³⁴

Yo me daba cuenta de que la poesía tiene que ver con la totalidad de la experiencia humana. No veo por qué tiene que restringirse, y dentro de ella cabe también la lengua escrita, como ya te lo dije, y ¡caramba!, ésa sí que es una experiencia que yo no omito para nada: hay perspectiva histórica, hay tradición, hay siglos XVII y XVIII, y en lo posible sería bueno que hubiera vestigios anteriores.³⁵

La hipérbole, la acumulación gratuita, el juego de imágenes fantásticas, el sinsentido, el anafórico —la repetición de palabras, versos o enunciados en un mismo poema y en poemas diferentes—, la yuxtaposición de versos, la reiteración, la muletilla, etc., son algunos de los recursos verbales de la tradición escrita que la antipoesía emplea para reflejar diversos estados anímicos.

Nicanor Parra crea un universo lingüístico ecléctico. Considera importante tanto el habla como los legados académicos y formales. La poesía como un reflejo de todas las expresiones humanas. "Nada humano puede ser ajeno al poeta."³⁶ "Yo he ejercido siempre la poesía como una inmersión en las profundidades del yo. Este yo no es el yo

³⁴ Mario Benedetti, pp. 44-46.

³⁵ Entrevista con Juan Andrés Piña (*Conversaciones con la poesía chilena*), citada por Hernán Lavín Cerda, "Encuentro con Nicanor Parra", pp. 333-335.

³⁶ Edith Grossman, pp. 32-33.

individual, sino el yo colectivo, naturalmente. [...] en último término el yo de la especie [...] el yo humano."³⁷ Este acercamiento a la herencia literaria por supuesto no se constriñe a la lírica.

Busco una poesía a base de 'hechos' y no de combinaciones o figuras literarias. En este sentido me siento más cerca del hombre de ciencia, que es el novelista, que del poeta en su acepción restringida. [...] El lenguaje periodístico de un Dostoievski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento que las acrobacias verbales de un Góngora o de un 'modernista' tomado al azar.³⁸

La antipoesía funde los conceptos de la poesía y de la prosa. Establece un aproximamiento radical al "prosaísmo" como parte de una exploración más amplia. Incluso penetra en terrenos no necesariamente literarios. Traslada no sólo retazos del habla común, sino estructuras y fragmentos de otros tipos de escritura —comercial, psicoanalítica, administrativa, litúrgica—. Baraja distintos formatos: la lección magistral, la conferencia, el informe científico, el ensayo académico, la confesión, el reportaje, la disquisición filosófica, el relato periodístico, la noticia, el aviso, la advertencia, el anuncio publicitario, la declaración política, etc. En su selección léxica caben desde palabras propias de rancias figuras literarias hasta las extraídas de manuales técnicos. Retoma atmósferas alejadas de los contextos poéticos tradicionales, con lo cual el carácter subversivo de su propuesta se confirma una y otra vez. El tono prosaico se convierte en el medio idóneo de su expresión. El hablante realiza constantes

³⁷ Mario Benedetti, p. 43.

³⁸ Pedro Lastra, p. 24.

cambios de perspectiva y de manejos del lenguaje. Un ejemplo de esta alternancia discursiva son los versos que acumulativamente describen los atormentados estados emocionales de los protagonistas; tal es el caso de "La trampa", donde las alusiones y evocaciones sexuales —relacionadas con una imaginería de la enfermedad— son descritas con un vocabulario cercano a la terminología médica.

Por aquel tiempo yo rehuía las escenas demasiado
misteriosas.

*Como los enfermos del estómago que evitan las comidas
pesadas,*

prefería quedarme en casa dilucidando algunas cuestiones

[...]

llegado el momento preciso,

comenzaba a transpirar y a tartamudear febrilmente

[...]

Sentirme llamado por mi nombre de pila

en ese tono de familiaridad forzada

me producía malestares difusos,

perturbaciones locales de angustia que yo procuraba conjurar

[...]

un estado de efervescencia pseudoerótico

que a la postre venía a repercutir en mí mismo

bajo la forma de incipientes erecciones y de una sensación de

fracaso.

("La trampa"/*Poemas y antipoemas*)*

* Los subrayados son míos

Desde muy joven Nicanor Parra se sintió intrigado por la especialización del discurso poético en determinados temas, léxico, tono e imaginería. En aquellos años comenzó su esfuerzo por localizar e investigar las causas de lo que él consideraba una carencia y un alejamiento de la poesía de la cotidianidad, el lugar común y el lenguaje llano.³⁹ Su primera conclusión fue que el lenguaje poético, con sus usos y abusos, había permanecido esencialmente sin cambios desde la poesía renacentista (que definía como literatura para *iniciados o educados*): en el Renacimiento se encontraba la raíz de los problemas poéticos contemporáneos. Parra volvió entonces los ojos hacia "las maravillas de la Edad Media". Se sintió atraído por los romances españoles y los poemas medievales de juglares, goliardos y trovadores, que poseían enorme espontaneidad y vitalidad al tiempo que exhibían muy poco amaneramiento —comparados con la poesía vanguardista de principios del siglo XX. Más tarde Nicanor Parra enfocaría sus indagaciones hacia antecedentes históricos aún más antiguos.⁴⁰

A mí me aburría mucho leer la poesía de la época. Tuve que retroceder para ver en qué momento empezó a practicarse la poesía en esos términos y me pareció que todo venía del Renacimiento [...] Pero no, el Renacimiento no era más que el replanteamiento de ciertos valores culturales helénicos, de manera que la cosa viene mal desde allá, desde la propia Grecia, por lo menos la Grecia académica. Donde yo encontré vitalidad y razón de ser fue en la Edad Media, o sea en el pueblo.⁴¹

³⁹ Edith Grossman, p. 7.

⁴⁰ Edith Grossman, pp. 7-8.

⁴¹ María Nieves Alonso y Gilberto Triviños, p. 10

Al continuar con su rastreo, Nicanor Parra descubrió a representantes muy antiguos de lo que él mismo califica como *antiliteratura*. Encontró que existía una tendencia antipoética inserta en la historia de la cultura occidental. Parra define a este substrato como *un espíritu anticlásico o antilírico*. "Arquíloco había dicho ya las cosas que actualmente digo, de hecho con un riesgo parecido. Él violó totalmente lo que llamamos las normas líricas. Él es un antipoeta por antonomasia."⁴² Este antilirismo significa romper con modelos formales establecidos, pero sobre todo refleja una abierta defensa de la irreverencia, la rebeldía, el escepticismo, la antisolemnidad, la expresión popular y la libertad. Implica una postura ante el lenguaje y una actitud como individuo.

Al echar un vistazo a la extensa lista de autores y de obras que Nicanor Parra ha mencionado —en distintas entrevistas— como sus antecedentes literarios, se aprecian varias de las características del *espíritu antilírico y anticlásico* que antes mencioné. Es notorio, por supuesto, que varios de los autores no puedan ser considerados *líricos puros*: algunos de ellos son poetas cuyo legado principal radicó en la ruptura con normas estéticas anteriores, otros son prosistas, o incluso se trata de personajes *no literarios*: Arquíloco, Aristófanes, Luciano —*Los sueños*—, la *Gesta Romanorum* —colección de cuentos medievales conservados por monjes (base de autores como Giovanni Boccaccio y Geoffrey Chaucer—, Walt Whitman, T. S. Eliot, Ezra

⁴² Edith Grossman, p. 64

Pound, algunos surrealistas —André Breton, Louis Aragon y Paul Eluard—, Franz Kafka y Charles Chaplin; asegura que a los simbolistas Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Charles Baudelaire los vino a conocer *a posteriori*, mucho después.

Mucho, mucho después he venido a trabajar a fondo a los maestros del modernismo, a Verlaine y a Rimbaud. Me he impregnado del proyecto modernista y tiendo a pensar que es un proyecto que está en tela de juicio en la actualidad (estoy pensando, obviamente, en la crítica que hacen los posmodernos al proyecto individualista, revelacionista, iluminista del modernismo).⁴³

En cuanto a la tradición hispánica también es sobresaliente el *antilirismo*, aunque en menor medida: el *Poema del Cid*, el Arcipreste de Hita, el *Romancero*, Francisco de Quevedo, el *Quijote* y el teatro de Miguel de Cervantes, Gustavo Adolfo Bécquer, García Lorca y la generación del 27. Y en relación con la herencia cultural de Chile: Carlos Pezoa Véliz, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, la lírica popular y el roto chileno.

⁴³ Raúl Bañuelos, p. 17.

3.3 La antipoesía y la poesía cómica

Prácticamente toda la antipoesía encierra un gesto cómico. Llámese humorismo, ironía, sarcasmo o sátira, la antipoesía tiende sistemáticamente a la irreverencia y la hilaridad. Vuelve sus burlas en contra de las deficiencias de la sociedad: la tecnificación incontrolada, los medios de comunicación, los intereses económicos, las relaciones entre los sexos, el consumismo, los valores pequeño-burgueses, los gobiernos, los partidos políticos, los métodos educativos y la Iglesia. La antipoesía se vuelve desilusionada, mordiente y cáustica. Todo sistema de pensamiento filosófico, político, religioso o científico se convierte en blanco de sus críticas directas y de su sarcasmo agresivo, irreverente y obsceno.⁴⁴

Luis Sáinz de Medrano considera que Nicanor Parra forma parte de una añeja tradición de grandes satíricos hispanoamericanos: desde Mateo Rosas de Oquendo (¿1559-1625?), Juan del Valle Caviedes (1654-1682) y Esteban de Terralla y Landa (s. XVIII) hasta llegar al siglo XX con el colombiano Luis Carlos López.⁴⁵ Creo que resulta excesivo plantear dicha línea de continuidad: los satíricos coloniales están lejos de conformar el punto de partida de una herencia burlesca. La antipoesía depende en sus intenciones, significados y referencias —como alusión, parodia o contratexto— de sus contemporáneos y

⁴⁴ Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid: Taurus, 1987, pp. 111-112.

⁴⁵ Luis Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana desde el modernismo*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 126, 127 y 539.

antecesores más inmediatos. Se inserta —por afinidad o por ruptura— en un conjunto de poetas más reciente: una tendencia que surge con el modernismo y se consolida en la primera mitad del siglo XX. El mismo Parra ha subrayado sus contradicciones con el modernismo.

Antiguamente me llamaba la atención que los poetas se concentraran sólo en algunas rayas del espectro temático y emocional; por ejemplo, en la tristeza, en la melancolía, en la desesperación, en el aullido, ¡en el lamento! Yo me preguntaba por qué la poesía tenía que ser tan quejumbrosa; no había lugar para la alegría, para el entusiasmo, para la risa ni para la carcajada. Qué extraño, decía yo, y pensaba que había que ampliar el registro. Gracias a esa intuición es que pude salirme, aunque fuera a medias, del modernismo, es decir, de lo que podría llamarse poesía nocturna. En oposición, propuse una poesía diurna, una poesía de la claridad. Pienso que la cosa se ha movido en esa dirección.⁴⁶

...y en cuanto al contenido, yo también estoy en contra de un romanticismo exclusivo. Angustia, nostalgia y tristeza son sólo algunos aspectos del alma humana. Personalmente prefiero trabajar con elementos que son usados menos frecuentemente: la frustración y la histeria, factores determinantes en la vida moderna, son muy atractivos para mí.⁴⁷

Nicanor Parra absorbió e hizo suyo el principio de la deformación cómica: el delicado cambio de enfoque hacia los detalles triviales de una normalidad aparente. El efecto fue una visión lunática, hostil y grotesca del mundo cotidiano. La familiaridad cedió el lugar a la sospecha de que la predictibilidad y la densidad de aquel mundo no tenían por qué ser precisamente graves.⁴⁸ La antipoesía contiene un

⁴⁶ Entrevista con Juan Andrés Piña (*Conversaciones con la poesía chilena*), citada por Hernán Lavín Cerda, "Encuentro con Nicanor Parra", pp. 333-335.

⁴⁷ Edith Grossman, pp. 8-9

⁴⁸ Edith Grossman, p. 14

ataque contra la tendencia a hacer solemne la literatura. La ironía se vuelve una medida para evitar el patetismo. La "verdadera seriedad es cómica" afirmaba Nicanor Parra.⁴⁹

La antipoesía luce como una de las excepciones antisolemnes en medio de la sobriedad de la mayor parte de la creación poética hispanoamericana. Aunque no sufrió la influencia directa de la mayor parte de los autores de raigambre cómica de esta tradición —mencionados en el apartado 1.4 de este trabajo: la tradición cómica en la poesía hispanoamericana— comparte con ellos algunas características y muestra también algunas distancias evidentes. A diferencia de la mayor parte de estos autores, Nicanor Parra no desarrolló el registro cómico sólo en un libro o en algunas secciones dentro de una producción más amplia que incluye por lo general otros temas y tonos *graves*, como es el caso de José Asunción Silva —y sus *Gotas amargas*— o de Efraín Huerta —y sus *Poemínimos*—; tampoco considera al humor como una actitud esporádica o dispersa en su obra, como en el caso de la gracia de los modernistas —Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Pezoa Véliz—, la ironía de Leopoldo Lugones —presente en toda su obra pero cuya comicidad no es el elemento básico de su poética— y los malabares de Vicente Huidobro —más atento a la experimentación formal que a la intención burlesca.

⁴⁹ Nicanor Parra apuntó lo anterior en su *Discurso* (1962) al exponer sus puntos de vista sobre la obra nerudiana. El discurso fue redactado con motivo del nombramiento de Pablo Neruda como miembro académico de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile. Nicanor Parra y Pablo Neruda, *Discurso*, Santiago: Nascimento, 1962.

A diferencia de ellos, la risa es un elemento central de la antipoesía. En este sentido está más próxima a las poéticas de Luis Carlos López y José Zacarías Tallet, cuyo tono bufo o humorístico es el núcleo de la globalidad de su obra. Sin embargo, Nicanor Parra también se distingue de ellos porque estos poetas cultivaron una poesía satírica entroncada con raíces básicamente castizas: no repararon tanto en la ruptura estética como en el desarrollo de situaciones y contenidos humorísticos —acaso por ello son estigmatizados como *humoristas* por la mayor parte de la crítica—, siempre se encuentran atentos a la métrica, la rima y el colorido burlesco tradicional —juegos de palabras, retruécanos, paronomasias, rimas ingeniosas, equívocos, etc.

Los principales recursos expresivos de la antipoesía no provienen de la retórica satírica tradicional sino del legado iconoclasta y lúdico de las vanguardias. Si ha de encontrarse una influencia fundamental en su poética necesariamente debe aludirse a estos movimientos —un caso paradigmático es la literatura irreverente de Oliverio Girondo. No obstante, pese a dicho paralelismo o continuidad, la antipoesía representa una comicidad más individual, madura y auténtica. La vanguardia basó su impacto en la sorpresa, el contraste y el escándalo, pero hacia la década de 1950 —30 años después de su explosión— las ideas de incongruencia, feísmo e ininteligibilidad habían cambiado. El prosaísmo, la impureza y la cotidianidad habían

cobrado ya valor estético.⁵⁰ Lo que en un momento había sido provocación o irreverencia terminó por desactivarse debido a la costumbre. Paulatinamente se trascendentalizaron recursos en su origen estruendosos y gratuitos. La norma y los gustos cambiaron radicalmente —en especial entre el público culto y prestigioso. Esta trascendentalización de lo lúdico generó una poesía grandilocuente y orgullosa de sí misma. Se rompió la barrera entre lo sublime y lo vulgar, así como la dicotomía entre lo prosaico y lo poético, pero permaneció intacta la solemnidad del discurso. En este contexto postvanguardista surge la intención cómica —satírica y desacralizadora— de Nicanor Parra. Su objetivo es golpear lo poético anacrónico y explorar nuevas formas de expresión. El sentido sarcástico de Nicanor Parra fustiga ciertos tipos sociales y formas de hipocresía moral, pero ante todo es conceptual y lingüístico. La antipoesía representa una ruptura poética con respecto a los movimientos de vanguardia. Un análisis formal de sus recursos cómicos permite apreciar las afinidades y diferencias con sus antecedentes inmediatos.

⁵⁰ Uno de los principales recursos de la poesía cómica de todos los tiempos es el tratamiento en verso de asuntos intrascendentes. lo feo y lo vulgar se mantuvieron reclusos en la tradición burlesca desde el Renacimiento. Según Theodore Lipps, se da un efecto cómico si a la tensión provocada por un alambicamiento estilístico sucede el desciframiento de un tema intrascendente o vulgar: *surge lo pequeño en lugar de lo preeminente esperado*. La trivialidad del asunto es un rasgo de buena parte de la lírica moderna. En la década de 1920 muchos vanguardistas tomaron como asunto motivos intrascendentes o anodinos con el consecuente efecto cómico debido a la degradación de lo sublime a lo vulgar.

3.3.1 Algunos recursos cómicos de la antipoesía

Los procedimientos cómicos que Nicanor Parra emplea son diversos. En primer término la antipoesía manifiesta una abierta hostilidad burlesca en contra de la grandilocuencia. La comicidad nace de un lenguaje que se sirve de giros del habla común y de la verbosidad como farsa lingüística, así como de situaciones cotidianas o incongruentes. La degradación paródica corta de tajo conceptos de lo sublime heredados del romanticismo más pasional. Se denigra a la lírica que tradicionalmente trató con gravedad temas como el erotismo, la belleza y la muerte. Sin duda uno de los blancos satíricos más repetidos en la antipoesía es el tema del amor. La incongruencia cómica se da entre el ambiente externo en que se sitúan los hechos del poema y la realidad externa en la que vive el lector. "Un asesinato en un drama realista es una cosa; un asesinato en una farsa estilizada es otra".⁵¹ En poemas como *La trampa* y *La víbora* se desarrollan historias amorosas con palabras alejadas del contexto erótico, exentas de lirismo y sin el menor asomo de final feliz. No faltan las diatribas en contra de la mujer o del amor, ni constantes referencias a la tensión sexual y al suicidio. La mofa se agudiza con personajes neuróticos, dependientes, tontos o inútiles.

Apasionada hasta el delirio no me daba un instante de tregua,
Exigiéndome perentoriamente que besara su boca
Y que contestase sin dilación sus necias preguntas

⁵¹ Andrew P. Debicki, pp. 161-163

conjunto la síntesis antipoética. El lector es sorprendido por la incongruencia. Los enunciados explícitos de cada antipoema casi nunca son consonantes con el significado implícito de la composición.⁵²

Por el exceso de trabajo, a veces
 Veo formas extrañas en el aire,
 Oigo carreras locas,
 Risas, conversaciones criminales.
 Observad estas manos
 Y estas mejillas blancas de cadáver,
 Estos escasos pelos que me quedan,
 ¡Estas negras arrugas infernales!
 Sin embargo yo fui tal como ustedes,
 Joven, lleno de bellos ideales,
 Soñé fundiendo el cobre
 Y limando las caras del diamante:
 Aquí me tienen hoy
 Detrás de este mesón inconfortable
 Embrutecido por el sonsonete
 De las quinientas horas semanales.

(“Autorretrato”/Poemas y antipoemas)

Sin embargo, la inicial distancia irónica entre el lector y el personaje eventualmente llegan a convertirse en una identificación. Las ineptitudes, fallas y tonterías del protagonista son familiares en

⁵² Edith Grossman, pp 100-104.

extremo. Este proceso irónico está presente en la mayoría de la antipoesía. La ironía regresa como un boomerang y vuela en contra de nosotros. El absurdo, la desesperanza, la rabia, la tragedia y la frustración no pueden ser ajenas al lector. Nos vemos obligados a preguntarnos cuáles de nuestras actitudes o posturas coinciden con las del personaje. La banalidad de sus situaciones nos disgustan porque pueden reflejar nuestra propia condición.

El efecto desinflante también puede surgir cuando, después de una alusión plenamente lírica —no carente de gravedad— o del empleo de un lenguaje pseudo-romántico, aparece un comentario de fría caída prosaica que rompe con la atmósfera creada:

¡Buena cosa, Dios mío!, nunca sabe
 Uno apreciar la dicha verdadera,
 Cuando la imaginamos más lejana
 Es justamente cuando está más cerca.
 Ay de mí, ¡ay de mí!, algo me dice
 Que la vida no es más que una quimera;
 Una ilusión, un sueño sin orillas,
 Una pequeña nube pasajera.
 Vamos por partes, no sé bien qué digo,
 La emoción se me sube a la cabeza.

(“Hay un día feliz”/Poemas y antipoemas)

La parodia tiene como modelos a distintos discursos literarios de tono elevado. Fársicamente sobrepone la incongruencia, la frivolidad y el prosaísmo. Parra cultiva variadas formas de profanación y degradación de los discursos patrióticos, políticos, sexuales y filosóficos.⁵³ En sus pronunciamientos asume una máscara de propagandista hiperbólico. Intenta un contraste entre la autodefensa estética absolutamente seria y la intencionalidad humorística y arrogante de sus postulados. Se transforma en un dispuesto enemigo de la metafísica y de las metáforas. Ejemplo de ello es la sátira en contra de los críticos literarios y de sus discursos llenos de frases hechas y lugares comunes.

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:

“¡Las risas de este libro son falsas!”, argumentarán mis
detractores,

“Sus lágrimas, ¡artificiales!”

“En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza.”

“Se patalea como un niño de pecho.”

“El autor se da a entender a estomudos.”

[...]

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

“Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,

¡Qué podrá esperarse de ellos!”

(“Advertencia al lector”/ *Poemas y antipoemas*)

⁵³ María Nieves Alonso y Gilberto Triviños, p. 13

Parra enfatiza ciertos conceptos una y otra vez en distintos antipoemas que tratan explícitamente sobre su poética. Subraya siempre el valor creador y la independencia de su arte. Las ideas constituyen un sistema de signos y símbolos para el lector. Cada elemento encuentra resonancia con evocaciones anteriores. Intenta formas de desconcertar al lector e impedirle que busque mensajes filosóficos en la obra. Controla el lenguaje por medio de la perspectiva, del vocabulario, de las imágenes y de las yuxtaposiciones. En sus obras aparece una buena variedad de alusiones irónicas. En el siguiente fragmento Parra parodia el "rigor académico" mediante el empleo de un recurso aclaratorio o bibliográfico fuera de lugar en el contexto:

En esos versos extraordinarios
 Me burlaba del sol y de la luna
 Me burlaba del mar y de las rocas
 Pero lo más estúpido de todo
 Era que me burlaba de la muerte¹
 ¿Puerilidad tal vez? —¡Falta de tacto
 Pero yo me burlaba de la muerte!²

¹ Los mortales se creen inmortales

² Todo me parecía divertido

(“Lo que el difunto dijo de sí mismo”/Versos de salón)

El ataque sistemático contra las ideas de "trascendencia", así como la sensación de tedio, sinsentido y aburrimiento a veces le hacen caer en el humor negro. Caricaturiza a la sociedad. Su voz es la de un nihilista desesperanzado y escéptico. El propio Nicanor Parra ha descrito aforísticamente su estilo como una técnica compuesta por "simultáneas lágrimas y risas". El tono general es tragicómico. Una discordante yuxtaposición de seriedad y gravedad tratada con un lenguaje aparentemente banal y superficial. Temas dolorosos son tocados con ligereza, distancia, irrisión o franca crueldad.

De aparecer apareció
pero en una lista de desaparecidos
(Artefacto)

Su visión del mundo se vuelve absurda y frágil. El efecto despiadado puede partir del texto como mera "payasada" o de un manejo ligero y degradante de lo aparente o abiertamente macabro:

abstinencia sexual en Semana Santa
sahumerio cada quince días
ropa interior absolutamente blanca
salvo cuando se muere la madre
dada la gravedad extrema del caso
recomiéndase luto riguroso
cuando a mí me tocó pasar por esa experiencia traumática
que no se la doy ni a mi peor enemigo
decidí vestirme totalmente de negro

tanto por fuera como por dentro
 cosa que hago hasta el día de hoy
 a veinte años de esa fecha fatídica.

(“VI”/ *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*)

La intención paródica de la antipoesía no es necesariamente negativa. En ocasiones emplea modelos medievales para contar fábulas alegres, cínicas o desenfadadas, con el fin de liberar nuevas capacidades referenciales. Puede utilizar criaturas fantásticas que proceden de la mitología tradicional —sirenas y ángeles, por ejemplo— que, humanizados y actualizados, son tratados con un tono paródico. Su prestigio estético permite un fácil efecto cómico cuando se les atribuyen actos prosaicos y cotidianos de vulgares mortales — estos personajes a menudo son un recurso de historietas y chistes gráficos.⁵⁴ Tal es el caso de “Sinfonía de cuna” que con un dejo absolutamente satírico alude a las famosas “Canciones de cuna” popularizadas por Gabriela Mistral —de tono maternal y lírico—.

Una vez andando
 Por un parque inglés
 Con un angelórum
 Sin querer me hallé.

Buenos días, dijo,
 Yo le contesté.

⁵⁴ Rosa María Martín Casamijtana, pp. 263-264

Él en castellano,
Pero yo en francés.

*Dites moi, don ángel,
Comment va monsieur.*

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

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

[...]

Ángel más absurdo
Non volveré a ver.

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

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

("Sinfonía de cuna" / *Poemas y antipoemas*)

A veces la antipoesía entra en la categoría de lo cómico "intrascendente". El autor rechaza cualquier pretensión de solemnidad y ataca el concepto del poeta "vidente" que ofrece filosofías altisonantes o trata de salvar el mundo. Parra destaca el impulso creador no como un vehículo para obtener verdades ocultas, sino como un proceso imaginativo, una manera de liberarse de los moldes estrechos de las costumbres y de las altisonancias huecas de sistemas y de organizaciones.⁵⁵ La potenciación de los elementos lúdicos es uno de los signos distintivos de su escritura. Cae frecuentemente en descripciones graciosas rayanas en la incongruencia y el absurdo. En estas imágenes la familiaridad parece no llegar a nada salvo a la idea de la poesía como simple juego.

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

([...]

Y en el jardín se instalan a comer
 Moscas, de todo un poco,
 Picotean las piedras amarillas
 O se paran en el lomo del toro:
 Más ridículas son que una escopeta
 O que una rosa llena de piojos.
 Sus estudiados vuelos, sin embargo,

⁵⁵ Andrew P. Debicki, pp. 188-190

Hipnotizan a mancos y cojos
 Que creen ver en ellas
 La explicación de este mundo y el otro.

[...]

Más hipócritas son que el profesor
 Y que el abad que se cae del gordo.
 Pero al menor descuido se abalanzan
 Como bomberos locos,
 Entran por la ventana al edificio
 Y se coronan con un nimbo de lodo.

(“Oda a unas palomas”/ *Poemas y antipoemas*)

Otro ejemplo de este humor absurdo y gratuito son las enumeraciones caóticas —llenas de sinsentidos y alusiones bufas y grotescas—:

La mujer que no quiere desnudarse
 Por temor a quedar embarazada
 La vestal intocable
 Que no quiere ser madre de familia,

[...]

La que se desnudó por simpatía
 (Porque le encanta la música clásica)
 La pelirroja que se fue de bruces,
 La que sólo se entrega por amor,

[...]

La que odia los órganos sexuales,
 La que se une sólo con su perro...

(“Mujeres”/ *Versos de salón*)

* * *

Rossellini declara que las suecas
Son más frías que témpanos de hielo.

[...]

Nicolai despotrica contra Rusia
Sin el menor sentido del ridículo:
San Cupertino vuela para atrás...

(“Noticiario 1957”/Versos de salón)

De igual modo emplea el humor espontáneo de las canciones populares, con todo su caudal de refranes, localismos, alusiones sexuales, juegos fonológicos, obscenidades, rimas y chistes:

A la casa del poeta
llega la muerte borracha
ábreme viejo que ando
buscando una oveja guacha

Estoy enfermo — después
perdóname vieja lacha

Ábreme viejo cabrón
¿o vai a mohtrar l´hilacha?
por muy enfermo quehtí
tenih quiafilame l´hacha

Déjame morir tranquilo
te digo vieja vizcacha

Mira viejo dehgraciao
 bigoteh e cucaracha
 anteh de morir tenih
 quechame tu güena cacha

La puerta se abrió de golpe:
 Ya — pasa vieja cucufa
 ella que se le empelota
 y el viejo que se lo enchufa

(“El poeta y la muerte”/Hojas de Parra)

Otro procedimiento recurrente es la autoirrisión y la autoburla. El hablante de los textos hace irrisión de las pretensiones poéticas fundadas en el heroísmo. Realiza una condena de sí mismo mediante la risa y el cinismo. Se lleva a cabo una desmitificación de las cualidades excepcionales atribuidas al poeta por una larga tradición —y que con mucha frecuencia los escritores contemporáneos han celebrado con entusiasmo. El antipoeta tiene conciencia de su propio dolor, envejecimiento y muerte definitiva. La aspiración de recuperar la armonía primordial no tiene sentido. La antipoesía se transforma en una rebelión anárquica contra ideales o delirios de grandeza. Descalifica de golpe a numerosos autores empeñados en búsquedas trascendentes para disimular su miseria de personajes mediocres, impotentes o anónimos. El poeta es un hombre como los demás, no es un alquimista con poderes secretos, ni un profeta, ni una guía del

destino de los pueblos hacia la felicidad final.⁵⁶ El antihéroe se expresa ridículamente. Con ironía bufonesca, el dueño de la voz poética se flagela, niega su propio valor y realiza una crítica de la vanagloria.

De mejillas escuálidas
 Y de más bien abundantes orejas;
 Con un rostro cuadrado
 En que los ojos se abren apenas
 Y una nariz de boxeador mulato
 Baja a la boca de idolo azteca
 —Todo esto bañado
 Por una luz entre irónica y pérfida—,
 Ni muy listo ni tonto de remate
 Fui lo que fui: una mezcla
 De vinagre y de aceite de comer
 ¡Un embutido de ángel y bestial!

(“Epitafio”/Poemas y antipoemas)

La autoirrisión se torna aún más evidente en el libro *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* donde el protagonista —que habla en primera persona— es ridículo por autodefinición:

⁵⁶ Teodosio Fernández, pp 109-110.

Al verme vestido con este humilde sayal
 hasta los sacerdotes se mofaron de mí
 ellos que debieran dar el ejemplo
 por algo son los representantes de Dios en la Tierra...

(“III”/Sermones y prédicas del Cristo de Elqui)

* * *

Soy un convencido 100%
 que el acto sexual enfría el espíritu
 razón por la cual me mantengo soltero
 en esto sí que soy intransigente
 sacerdote que rompe el voto de castidad
 es un candidato seguro al infierno

(“XXI”/Sermones y prédicas del Cristo de Elqui)

La sátira social también ocupa un sitio importante en la obra de Nicanor Parra. Sus pullas se dirigen hacia sectores ideológicos heterogéneos. Ejemplo de ello es la ridiculización de la moral pequeño-burguesa —mediante la enumeración y la descripción de determinadas formas sociales—, o bien el título de uno de sus libros publicado en 1983: *Chistes parra desorientar a la policía poesía*.

Anudarse con arte la corbata
 Deslizar la tarjeta de visita
 Sacudirse por lujo los zapatos
 Consultar el espejo veneciano
 Estudiarse de frente y de perfil
 Ingerir una dosis de cognac

Distinguir una viola de un violín
 Recibir en pijama a las visitas
 Impedir la caída del cabello
 Y tragar cantidades de saliva

[...]

Como se ve, para poder llegar
 Al paraíso del pequeño burgués
 Hay que ser un acróbata completo.

(“El pequeño burgués”/*Versos de salón*)

Nicanor Parra puede burlarse fríamente de los símbolos, mitos y figuras de la iglesia católica —en especial de los posibles vicios del clero. Juega con frases hechas procedentes de rezos o transcritas del evangelio. La tensión incongruente provoca un efecto cómico debido al cruce de sentidos entre lo sagrado y lo profano —la antítesis sagrado-erótico, sublime-vulgar, santo-demoniaco.

—Y ahora con ustedes
 Nuestro Señor Jesucristo en persona
 que después de 1977 años de religioso silencio
 ha accedido gentilmente
 a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa
 para hacer las delicias de grandes y chicos
 con sus ocurrencias sabias y oportunas
 N S.J. no necesita presentación

es conocido en el mundo entero
 baste recordar su gloriosa muerte en la cruz
 seguida de una resurrección no menos espectacular.
 un aplauso para N.S.J.

(“Y ahora con ustedes...”/ *Sermones y
 prédicas del Cristo de Elqui*)

El antipoeta nunca descuida la ironía distanciadora que pone en entredicho el valor de sus propias aseveraciones. Siempre es cambiante, escéptico y contradictorio. Reacio a partidos, bloques y cualquier forma de gregarismo, sus opiniones y quejas revelan un malestar personal y una rebeldía individual.⁵⁷ Ejemplo de ello son sus ataques a los rituales e iconos socialistas:

...mucho cuidado con el concepto de socialismo
 socializar todo lo socializable perfecto!
 pero no vamos a socializar el W.C.
 sería como poner varios cadáveres en un mismo ataúd
 en ese caso todos a la fosa común
 y se acabaron los mausoleos de lujo

si realmente fueran socialistas
 un monumento para cada mortal
 o ningún monumento para nadie.

(“XXXVI”/ *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*)

⁵⁷ Teodosio Fernández, p. 112

Mención aparte merecen los *Artefactos*, cuya brevedad, corrosión y lenguaje —verbal y gráfico— tienen como punto de partida la idea misma de comicidad. En este caso la hilaridad pocas veces es gratuita, pues la intención de los *Artefactos* es, por lo general, plenamente sarcástica.

PARA SER PRESIDENTE
HAY QUE SER ESCUPIDO PREVIAMENTE

* * *

POEMA / PROBLEMA

Ciento cuatro civiles en un cajón
cuántas orejas y patas son

CAPÍTULO IV

4. La antipoesía: un punto de vista comparativo

4.1 La antipoesía y la poesía de vanguardia

La década de 1920 representó una raíz común, un periodo clave e imprescindible para el desarrollo de las letras hispanoamericanas. La experimentación de estos años brindó a las subsecuentes generaciones un nuevo entorno para sus innovaciones o aportaciones. Hay una deuda, en general, de la poesía hispanoamericana del siglo XX con las manifestaciones de vanguardia. Se presentó una liberación del conformismo y una búsqueda de nuevos rumbos expresivos. Las vanguardias cuestionaron ideas heredadas de musicalidad, belleza y forma. Siempre tuvieron una actitud hasta cierto punto optimista en el sentido de considerar al arte como fuente de conocimiento y liberación. La postura de las vanguardias fue exacerbada siempre, y frecuentemente desorbitada y sin rumbo fijo. La mayoría de las veces respondió a necesidades de rebelión y destrucción. A pesar de su fugacidad los ismos representan un hito en la literatura hispanoamericana.

La vanguardia no fue la única tendencia renovadora en contra del agotamiento decimonónico, pero su colaboración e influencia resultan indiscutibles. Aquellos escandalosos jóvenes lograron la aceptación de algunas audacias: aligeraron el lenguaje de la solemnidad académica y sepultaron en el ridículo a las figuras

a transformar formas anquilosadas y fertilizó el campo para el cultivo de nuevas tentativas poéticas. Se impuso la ideología de lo nuevo. No se trató de un mero cambio de temas y de léxico, sino de la fundación de un nuevo concepto literario.

4.1.1 Relevancia de la vanguardia hispanoamericana

Pese a su innegable aportación, prácticamente toda la crítica coincide en señalar que la mayor parte de la obra vanguardista resulta intrascendente. Enrique Anderson Imbert llama a los *ismos* latinoamericanos “sucursales de la planta industrial europea”.¹ En parte esto es cierto, especialmente tomando en cuenta la gran cantidad de grupos y la poca relevancia de sus obras en términos generales. Sin embargo, debe reconocerse que las vanguardias hispanoamericanas no sólo “pusieron el reloj a la hora” con respecto al arte europeo, sino que supieron adaptarse a las nuevas condiciones sociopolíticas y culturales en la América —y el mundo entero— del siglo XX. Su importancia radica sobre todo en la actitud asumida, así como en el momento y el éxito de su aparición. La influencia de los “ismos” resultó decisiva y se deja sentir aún en nuestros días. No todo quedó en la transitoriedad del escándalo. De ello es testimonio su capacidad de influencia sobre el estilo y las actitudes de la época.

La vanguardia abrió caminos de incitación y de reflexión. Tras la euforia vanguardista se olvidaron modas ancianas y viejos dogmas

¹ Enrique Anderson Imbert, p. 16

para dar paso a flamantes talentos y nuevas formas de creatividad. Sobrevinieron las obras personales. La diversidad hispanoamericana generaría numerosos y diferenciados resultados artísticos e ideológicos a lo largo del ciclo post-vanguardista. Sirvió como levadura de la posterior producción literaria. Logró un eficaz momento de ruptura y se convirtió en un fenómeno de valiosa transición. En palabras de Alfredo Bosi: "Todos se beneficiaron con el viento de libertad que sopló en los años 20."² En la obra de algunos de los poetas influidos por la vanguardia se funda la moderna poesía hispanoamericana.³ Varios de los más osados experimentos literarios

² Alfredo Bosi, p. 20

³ No puede negarse la importancia de varias obras capitales en la poesía hispanoamericana herencia indudable de la vanguardia. Ejemplos de esto son *Trilce* (1922) de César Vallejo, *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro y *Residencia en la tierra* (1925-1935) de Pablo Neruda. (Aunque de ellos sólo Huidobro defendiera explícitamente, y siempre, su bandera vanguardista.) Si bien sólo puede mencionarse un número reducido de obras relevantes, no puede afirmarse lo mismo del número de escritores que iniciaron su carrera literaria bajo el signo vanguardista para convertirse más tarde, en su madurez, en protagonistas del panorama literario hispanoamericano, ya sea manteniendo el sello de su juventud o incluso renegando de ella: Oliverio Girondo, Pablo Antonio Cuadra, Mariano Brull, Emilio Ballagas, Carlos Pellicer, Luis Palés Matos, por sólo mencionar a algunos, así como los citados César Vallejo, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. Por otro lado, es importante mencionar la coexistencia del vanguardismo con otras tendencias ajenas a sus postulados. Fundamentalmente el post-modernismo, la poesía pura, el neopopularismo —sobresaliente en la generación del 27 español— y una tendencia que podemos llamar crítica y *modernizante* cuyo interés radicó en la renovación y puesta al día con el panorama artístico europeo pero sin transgredir el *establishment* literario. lo moderno en dosis moderadas, lejos de la risa y el escándalo, exhibiendo profesionalismo y estabilidad —las revistas *Contemporáneos* y *Sur*. De cualquier manera, debido a su convivencia histórica, hay una contaminación recíproca

de vanguardia —en cuanto a sintaxis, tono y retórica— en la actualidad pertenecen ya a la escritura corriente. Hay autores que, de forma muy particular, provienen en línea directa de estas tendencias iconoclastas. El caso de Nicanor Parra es uno de ellos.

4.1.2 Nicanor Parra y la vanguardia

La antipoesía está fuertemente vinculada con la exasperación rebelde y la experimentación deliberadamente escandalosa y agresiva de las vanguardias. Como lo reconoce el propio Parra, los poetas chilenos de su generación —y de hispanoamérica en general— asimilaron las variadas influencias de los movimientos europeos de principios de siglo.⁴ Pese a ello, su visión rebelde se encuentra muy lejos de la euforia vanguardista. La antipoesía se muestra siempre conciente de las paradojas y limitaciones del rompimiento con el pasado.

A mediados de siglo —y desde la década de 1930— las posturas vanguardistas más extremas resultaban difícilmente sostenibles. Las generaciones posteriores vieron con nuevos ojos a sus predecesores. Tras dos guerras mundiales y el conjunto naciente de nuevas circunstancias, los escritores jóvenes aquilataban todas sus virtudes pero también criticaban sus excesos. El legado rebelde había triunfado pero las otrora ideas liberadoras se habían transformado en dogmas no menos rígidos ni inflexibles que aquellos contra los que en principio

entre las tendencias, ya que en la mayoría de los poetas no se dio una actitud radicalmente conservadora ni excluyente

⁴ Mercedes Rein, pp. 102 y 122.

habían luchado. Las vanguardias llegaron a un punto natural de agotamiento. Al avanzar el siglo tanto la iconoclasia como las obras irreverentes habían sido asimiladas y, finalmente, institucionalizadas. Sus banderas de lucha —formalismo geométrico, onirismo, expresionismo descarnado, gusto por la tecnología, pureza musical, revolución, etc.— perdieron sentido conforme sus rupturas eran aceptadas. Los creadores vanguardistas vieron, poco a poco, agotar sus pretensiones, creencias y dogmas. Las tendencias comenzaron a diferenciarse de acuerdo con inclinaciones más bien personales. Las corrientes tomaron rumbos extraestéticos —políticos principalmente— o bien perdieron su razón profunda de ser.

Desde el expresionismo hasta el surrealismo, la vanguardia europea respondía a coordenadas ideológicas imbricadas a su vez en su contexto histórico-social que las determinaba en sus manifestaciones estéticas. Por un lado, la corriente nihilista, que pasando por Nietzsche llega hasta el teatro del absurdo y otras manifestaciones artísticas que expresan la crisis de valores [y] una existencia regida por la represión, la violencia, la muerte. Por otro lado, el marxismo ofrecía una opción de compromiso moral con el progreso, la liberación del proletariado, la revolución comunista. Finalmente surge una tercera opción para el intelectual europeo: la evasión mística, que algunos realizan a través del cristianismo, pero que en las minorías vanguardistas, fieles a su rechazo de la tradición occidental, se vuelca hacia las religiones esotéricas orientales [...] Las vanguardias europeas oscilaron entre estos tres polos, buscando desesperadamente asideros para no hundirse en un mundo convulsionado cuyo proceso histórico integraron aun después de las posiciones más marginales. Sobre todo en Europa Central, en Alemania, en Italia, en Rusia, la literatura de vanguardia está ligada al proceso político. Algo similar sucede en Francia. Las vanguardias se adhieren (o no) al fascismo, que, por supuesto, es su peor enemigo; se acercan (o no) al comunismo, que al organizarse también reprime los gérmenes nihilistas, individualistas, irracionalistas, que contenían estos grupos de intelectuales revolucionarios [...] En América Latina,

en cambio, la situación es diferente. Los primeros cenáculos vanguardistas, que surgen hacia 1920, no reflejan una situación social ni una búsqueda ideológica urgida por la necesidad de sobrevivir ante la violencia y el caos [...] juegan a hacer literatura escandalosamente revolucionaria. Pero el escándalo no trasciende los corrillos literarios ni inquieta la aparente calma social...⁵

En su ansiedad por la originalidad, la experiencia vanguardista llevó a una creciente especialización técnica y a un cultivo de lenguajes cerrados y exclusivos con la consecuente reacción negativa del público receptor mayoritario *no especializado*, el cual osciló entre una admiración falsa —que no comprendía del todo la obra— y el rechazo explícito.⁶ Ante tal incomunicación resulta comprensible que el

⁵ Mercedes Rein, p. 103

⁶ César Fernández Moreno analiza la poesía del siglo XX a partir de dos posibilidades extremas y opuestas. En primer lugar, un arte de élites —o lo que llama *vanguardismos*— que se caracteriza por la exploración de refugios meramente técnicos de las posibilidades expresivas, así como por un repliegue defensivo del creador hacia sí mismo. En segundo lugar distingue un arte que responde a la cultura de masas — para él la cultura popular es distinta de la cultura de masas. la cultura popular la elabora el pueblo para su propio uso, mientras que la cultura de masas la fabrican quienes no integran al pueblo y, olvidando las necesidades internas del creador, buscan el éxito comercial de su producto seudocultural: este arte masivo busca la aceptación o al menos el acercamiento con el gran público y no desdén en ningún momento la publicidad, el periodismo ni los medios electrónicos de comunicación

César Fernández Moreno sitúa las coordenadas fundamentales de la poesía del siglo XX después de los primeros vanguardismos, entre 1910 y 1930. Afirma que los vanguardistas, ya fueran partidarios de la cultura de masas o de élites, se apoderaron de la escena poética mundial y marcaron con sus programas y dogmas a la creación poética posterior. Con afán esquemático, distingue a su vez dos corrientes dentro de las vanguardias. Denomina a una corriente como *hiperartística*, la cual busca el galimatías, el juego lingüístico y formal, que puede llegar incluso a *despalabrizar* a las palabras, en el sentido de pérdida de comunicación —aquí incluye a cubismo, creacionismo, poesía pura y ultraísmo—, y a otra corriente como *hipervitalista*, que equivale al arte

regodeamiento formal, el arte por el arte o la mistificación de estados alternativos de conciencia comenzaran a ser rechazados por un buen número de creadores. Se respiraba un descreimiento y una desconfianza en el arte como medio superior o supremo de conocimiento.⁷ La antipoesía será producto de esta herencia y de esta ruptura.

Desde su obra inicial —*Cancionero sin nombre* (1937)— Nicanor Parra se orientó hacia una *poesía de la claridad*. Escribe a la sombra de los movimientos de vanguardia que para entonces cultivaban distintas formas de barroquismo, retórica y verborragia. No exhibe un gesto agresivo opuesto a los preceptos tradicionales pues en aquellos años ya nadie creía en planteamientos rígidos. Salvo figuras excepcionales —como Gabriela Mistral— la mayoría de los poetas acataban las nuevas normas estéticas postvanguardistas. *Poemas y antipoemas* —fundamental y segundo libro de Parra— será producto de una doble oposición: por un lado, en contra de la poesía hermética, barroca o surrealista, y por otro en contra de todas las convenciones y

entendido como fuente de conocimiento, experiencia psicológica y pasional —en la que incluye a futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo—. Así, ya sea mediante una poesía calculada, matemática y formal, o mediante nuevas formas de conciencia y conocimiento se pretendió —incluso explícitamente por algunos movimientos— que la realidad y el lenguaje de todos los días quedaran desterrados del dominio poético. En palabras de Amado Alonso, ambas posturas “se zambullen en el elemento que toman por el verdaderamente poético y deforman deliberadamente lo demás.” César Fernández Moreno, “La poesía de vanguardia: la era de la cantidad” en *Introducción a la poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 47-94.

⁷ Mercedes Rein, p. 122

conformismos engendrados por la sociedad contemporánea.⁸ La antipoesía buscará romper ligas con sus antecesores vanguardistas.

Sin embargo, pese a su intento explícito por no acatar sus preceptos, puede hablarse de importantes actitudes de Nicanor Parra heredadas de la vanguardia. En primer lugar sobresale su voluntad empeñada por no ajustarse a los cánones establecidos. Abiertamente defiende la intención de dar un giro, una vuelta de tuerca más a lo que se institucionaliza. La antipoesía exhibe un ansia constante de rebelión. Acaso la diferencia principal estriba en que no persigue tanto el escándalo como la libertad lúdica y la experimentación; además no hay aquella obsesión por lo nuevo que impulsó a las vanguardias.⁹ Muestra una disposición para combinar y reacomodar formas, incluso las ligadas a la tradición. La iconoclasia no tiene por qué negar toda la tradición precedente: toma del pasado lo que necesita. Otro

⁸ Mercedes Rein, p. 99

⁹ Según Theodore W. Adorno: "Lo nuevo es el deseo de lo nuevo, no es lo nuevo en sí. Esta es la maldición de todo lo que es nuevo." en Jorge Schwartz, p. 44. Según César Vallejo: "Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras 'cine, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos', y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad", Jorge Schwartz, p. 45. En palabras de Jorge Luis Borges: "Desconfío de una estética preliminar, sobre todo de una estética previa. Hoy cuando pienso en esas escuelas [las vanguardias] pienso que fueron un juego y, a veces, un juego hecho para la publicidad, nada más. No obstante, tengo un buen recuerdo de aquellos amigos, pero no de nuestras arbitrarias teorías", Jorge Schwartz, p. 50.

paralelismo importante lo constituye la decisión de etiquetar bajo un nombre el concepto general de la obra. "Nicanor Parra [...] se ha definido alguna vez a sí mismo como antipoeta; y acaso a esta actitud se deba una buena parte por lo menos de su notoriedad."¹⁰ La antipoesía no aglutina a un grupo ni defiende una tesis dogmática, pero bautizarla como tal implica, por un lado, considerarla como una globalidad y, por otro, asumir diferencias y demarcaciones con la tradición. Al defender su postura pública como antipoeta el autor lleva a cabo un gesto de identidad.

Cuando publicó en 1954 su libro *Poemas y antipoemas* [...] su obra no estaba dirigida a las grandes masas ni se le brindaban —en esta América donde un poeta popular es casi un milagro— los medios de acceder a ellas. Pero el mundillo literario, el anatema iracundo, el escándalo, la polémica, contribuyeron a convertirlo en una figura simpática, un centro de atracción para las nuevas generaciones.¹¹

Como concepto de ruptura la antipoesía se encuentra emparentada con otras manifestaciones similares de la época. A la antipoesía debe localizársele en el contexto estético de aquellos años, en los cuales florecían corrientes como el "brutalismo" en la arquitectura, el "feísmo" en la pintura, el arte *pop*, el antiteatro, la antinovela, el movimiento *beat* norteamericano y el teatro del "absurdo".¹² La *antiliteratura* —en diferentes géneros— proclaman el prefijo *anti* para asumir la propia diferencia y su filiación *contracultural*.

¹⁰ Mercedes Rein, p. 98

¹¹ Mercedes Rein, p. 97

¹² René de Costa, p. 20

Algún sector de la crítica incluso considera a la antiliteratura —que hizo su aparición de modo sobresaliente al término de la Segunda Guerra Mundial influida por el existencialismo— como el peldaño siguiente de los movimientos vanguardistas, es decir, como su consecuencia o segundo momento. Sin embargo la contracultura surgió ante todo como una forma de rebelión individual que se negaba a todo encasillamiento, homogeneidad o filiación grupal. Sus resultados son muy diferenciados. Es cierto que comparten sus motivaciones exploratorias y rebeldes, pero las distintas formas contraculturales no intentaron constituirse como movimientos ni tuvieron la misma capacidad de escándalo ni el mismo voltaje.

La antipoesía —como buena parte de otras manifestaciones contemporáneas— sembró y cultivó en los campos fertilizados por la labor vanguardista. Aunque sus relaciones con los movimientos de principios de siglo no representan una derivación ni una filiación completa, la agresividad ante las convenciones literarias o culturales conlleva una evidente asimilación de sus postulados. La espontaneidad del lenguaje antipoético es engañosa: suele ocultar asociaciones múltiples, inasequibles al lector no iniciado, y

con frecuencia muestra claramente la huella de las audacias vanguardistas.¹³ La antipoesía es heredera de múltiples antecedentes, una de cuyas directrices fundamentales es la vanguardia —y en general los contemporáneos movimientos contraculturales.

4.2 La antipoesía y la poesía conversacional

4.2.1 La poesía conversacional como fenómeno internacional

La poesía conversacional hispanoamericana no es una tendencia aislada dentro del contexto literario mundial del siglo XX. La búsqueda de un acercamiento con el público, así como la utilización de un lenguaje directo y sencillo tiene representantes en otras lenguas y literaturas. Para Michael Hamburger¹⁴ una de las direcciones de la poesía a partir de la Segunda Guerra Mundial, en todo el mundo, es lo que él denomina *nueva austeridad*, cuya característica principal es la incorporación de elementos de la prosa, así como la reducción de recursos metafóricos o figurativos. Considera que numerosos autores, después de 1945, persiguieron una poesía seca, lacónica y austera, con una especie de hiperrealismo que gustó de objetos, paisajes y sucesos cotidianos, dedicada a expresar las cosas “tal como son” con el lenguaje de la gente “tal como lo habla”. Hamburger recurre a varios términos para identificar a estos autores y a este estilo. Califica a los autores de la nueva austeridad como *literalistas de la imaginación* que cultivan el *bajo mimetismo* (términos de Northrop Frye).

¹⁴ Michael Hamburger, “La nueva austeridad” en *La verdad de la poesía: Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 225-271

Para Michael Hamburger el conflicto entre el bajo mimetismo realista y el arte hermético deshumanizado es en realidad una tensión a partir del movimiento romántico —en especial desde Charles Baudelaire. Se trata de una tensión permanente en la poesía moderna, con expresiones que reflejan dos formas fundamentales y diferentes de hacer poesía. Por un lado un arte cerebral y frío, cuya expresión y grito de guerra más radical es la *poesía pura*. Y por otro lado un arte austero, una especie de realismo dedicado a incorporar personajes, lugares y cosas excluidos por la “alta poesía”, que emplea el lenguaje coloquial.

lo mismo puede decirse de todos nosotros, que no
 admiramos lo que
 no podemos entender: el murciélago
 de cabeza o en busca de algo que comer,
 elefantes que empujan, un caballo sin domar que
 se revuelca, un lobo infatigable bajo
 un árbol, el impasible crítico restregándose la piel,
 como un caballo que espanta a una mosca,
 el fanático del beisbol, el estadístico
 —tampoco se vale
 discriminar “documentos comerciales y
 libros escolares”;
 todos estos fenómenos son importantes.

(“Poetry”/Marianne Moore)

La nueva austeridad sería una de las tendencias que reaccionaron contra el elitismo y la visión del poeta como ser iluminado. Es decir, una poesía que persigue una comunicación tan directa como la prosa, sin recurrir a un lenguaje altamente metafórico. En distintas lenguas y literaturas, la poesía regresa a la sencillez y al mundo de la vida diaria. Michael Hamburger menciona a diversos autores y cita varios fragmentos paradigmáticos: los alemanes Bertolt Brecht y (de la entonces Alemania Oriental) Wolf Biermann, los norteamericanos Marianne Moore y William Carlos Williams, los polacos Tadeusz Różewicz y Zbigniew Herbert, y el brasileño Carlos Drummond de Andrade.¹⁵

De todos los objetos
prefiero los usados y raídos,
vasos de cobre con abolladuras y bordes aplanados,
cuchillos y tenedores con mangos de madera
marcados por muchas manos:
estos objetos me parecen más nobles
(“De todos los objetos”/Bertolt Brecht)

¹⁵ Todos los fragmentos que se citan a continuación fueron tomados de Michael Hamburger, *op. cit*

Lo concreto y lo literal son puntos de partida. Aunque no puede hablarse de un movimiento internacional como tal, en poetas de diferentes latitudes hay una coincidencia en la expresión desnuda, coloquial y simple, así como en un léxico sencillo y una observación del mundo exterior y la *trivialidad*.

Para Michael Hamburger la nueva austeridad es más rigurosa en aquellos poetas cuya experiencia de la guerra y de la política totalitaria provocaron el olvido de teorías acerca de verdades generales, o bien de las ideas de que los poetas son ejemplares porque nombran lo innombrable.

Yo Yo Yo
 estoy lleno de odio
 estoy lleno de crueldad
 mi cabeza toda acuchillada
 mis sesos medio aplastados
 [...]

 Te amo tanto
 aquí están los garabatos
 en blanco y negro
 está bien te amo
 pero ahora por favor déjame solo
 en la línea incorrecta
 apartado de lo colectivo
sucede que así vivo
no me acuesto con mi mujer
y ella sabe cómo me siento ,

(“Invectiva sin barreras”/Wolf Biermann)

“En su forma más acentuada, la nueva austeridad no sólo es antimetafórica sino antimítica.”¹⁶ Los mitos y los arquetipos se vuelven tan sospechosos como el lenguaje tradicional de la poesía. Hay un rechazo del adorno y, sobre todo, hay una reacción contra el vacío disfrazado de cultura, diligencia, originalidad y academicismo.¹⁷

Miro mis propios poemas con aguda desconfianza; los he armado con residuos de palabras, palabras rescatadas, palabras sin interés, palabras del gran tiradero de basura, el gran cementario [...] Cuanto más intrincado, adornado y sorprendente sea el exterior de un poema, más confuso es su interior, el hecho lírico, que con frecuencia no logra superar los adornos fabricados por el poeta. En consecuencia, el arte de crear imágenes se vuelve vacío en determinada etapa, aunque suponga mucha cultura, diligencia, originalidad y otras cualidades muy apreciadas por nuestros críticos.
(Tadeusz Rózewicz)

Michael Hamburger concibe a la nueva austeridad como una plataforma común entre poetas de lenguas y condiciones socio-políticas diferentes. Afirma que sólo a partir de la tradición hermética

¹⁶ Michael Hamburger, pp. 249-250

¹⁷ Michael Hamburger cita a poetas de tono marcadamente desilusionado en sus reflexiones. Cita en primer lugar “Destruir el rostro desnudo que asciende en el mármol, / golpear toda forma toda belleza. / Amar la perfección porque es el umbral / pero negarla tan pronto es conocida, olvidaría cuando está muerta, / la imperfección es la cima”, Yves Bonnefoy (francés), “La imperfección es la cima” [p. 247]. “La bomba / es una flor de pánico que asusta a los floricultores / La bomba / es el producto quintaesencial de un laboratorio arruinado / La bomba / es una miseria que une millones de miserias [...]”, Carlos Drummond de Andrade (brasileño), “La bomba” [p. 240]. “... en este ario tiradero de desperdicios, / en este estacionamiento de graznidos, / donde de las ruínas brotan / flamantes ruinas en existencia, ordenadas, / a piazos, con devolución [...] en este cuchitril del homicida / donde con prisa e impotencia el calendario se arranca las hojas, / donde el pasado se pudre y hiede en el bote de basura / y el futuro rechina los dientes postizos .”, Hans Magnus Enzensberger (alemán), “Se habla alemán” [p. 259]

puede entenderse la nueva austeridad y, por tanto, cada uno de los poetas austeros, con la carga de sus respectivas herencias y situaciones, reaccionó, a su manera, contra la retórica abigarrada y la autoglorificación del creador. La poesía de la claridad —y dentro de ella la poesía conversacional— debe ser considerada como una tendencia internacional, y capital, dentro de la literatura del siglo XX.

La poesía como arte verbal me aburre [...] La concepción romántica del poeta que expone sus heridas, que canta su propia desdicha, todavía tiene en la actualidad muchos adeptos, a pesar de los cambios de estilo y de gusto en la literatura. Éstos piensan que el sagrado derecho del artista es ser el centro y exhibir su ego adolorido. Si existiera algo así como una escuela de literatura, debería de poner ejercicios sobre la descripción de las cosas antes que todo, y no sobre los sueños. Más allá del ego del poeta se extiende un mundo diferente, oscuro pero real. Uno no debe dejar de creer que podemos asir este mundo con el lenguaje y hacerle justicia.
(Zbigniew Herbert)

4.2.2 Algunos aspectos polémicos de la poesía conversacional

En Hispanoamérica, una vez reconocidos sus representantes y una vez localizada como estilo, la poesía conversacional cosechó numerosos elogios y fieles adeptos casi en la misma medida en que generó furiosos detractores. Los ataques de los críticos y de los poetas ajenos o contrarios a los postulados de lo coloquial se dirigieron (y se han dirigido) a aspectos tanto formales como ideológicos. Reacciones a favor y en contra resultan comprensibles si se considera que los propósitos conversacionales llegaron a convertirse, entre los años de 1960 y 1970, en banderas de moda. Una vez que la solemnidad y el hermetismo cayeron en tela de juicio —a través de obras importantes

de los poetas conversacionales que se sitúan fundamentalmente entre la década de 1950 y los primeros años de la década de 1960—, los excesos de las nuevas e imitadoras generaciones no se hicieron esperar. Pronto fue común caer en el engaño de la facilidad. La apariencia simple del lenguaje provocó que la frontera entre lo pretendidamente poético y lo absolutamente hueco del contenido se volviese borrosa. Se llegó a calificar a la poesía conversacional de literatura fallida, barata, estudiantil o cursi. Esta evidente falta de temperatura poética afectó en menor grado, por supuesto, a los poetas cuyo mayor oficio —y menores preocupaciones extraliterarias— les salvó de caer en la intrascendencia. Se tachó a la poesía conversacional de trivial, de autocomplaciente, de dar demasiadas concesiones al lector en detrimento del trabajo o la prolijidad técnica. Se le reprochó incluso por exhibir un facilismo cerrado sólo para conocedores, en el cual la ironía y la crítica contra la tradición se convirtieron en una especie de mensaje cifrado sólo para quienes habían llegado a la sencillez tras el hartazgo de la complejidad, con la consecuente —y verdadera en el fondo—incomunicación con el lector *común y corriente* debido a la oscuridad del mensaje oculto, pese a su fachada facilista.

Por otro lado es importante señalar la existencia de una fracción importante de poetas conversacionales que asumieron su papel como escritores comprometidos con las causas políticas de la izquierda revolucionaria. Las características conversacionales atrajeron a gran

número de escritores seducidos por los recursos directos de este estilo, al que adjudicaron la necesidad de convertirse en literatura a “la altura del pueblo”, cuando no proclamaron su deber de servir como franca propaganda. Esta radicalización ideológica, sumada a la escasa o nula calidad de algunos textos supuestamente revolucionarios, provocó mayores y cada vez más ácidas críticas de grupos no izquierdistas, pues las circunstancias políticas y culturales hacia la segunda mitad del siglo XX —particularmente los años marcados por la Guerra Fría y la revolución cubana— provocaron en muchas ocasiones la separación de los artistas hispanoamericanos en partidarios de uno u otro bando político, sin importar a veces razones estrictamente formales.

Así pues, dos aspectos fundamentales se reprocharon a la poesía conversacional. Por una parte, la caída en un facilismo expresivo —la devoción por una literatura de oropel—, y por otra la proclividad a la ideologización en detrimento del trabajo meramente estético. Las generalizaciones resultan insuficientes. En primer lugar, la poesía no es un territorio exclusivo para el *gremio de los líricos* ni para los *poetas difíciles* —aunque casi en su totalidad se constituya como parcela exclusiva de los *especialistas*—. En cuanto al segundo punto, la poesía no debe asumirse como entidad pulcra, ajena por completo al mundo político y social, pero tampoco debe confundirse con el snobismo y el pasquín. Si los poetas conversacionales crearon

obras valiosas no fue gracias a propósitos de autocomplacencia ni de ideología. Cada poeta y cada poema debe ser interpretado a partir de su propuesta y contexto respectivo.

4.2.3 Antipoesía, poesía conversacional y poesía de combate

La llamada función social de la literatura —la relación intencionada de la literatura con la sociedad— fue objeto de reflexión en el siglo XX. En un extremo se encontraron quienes pugnaban por un arte cercano a los problemas políticos y, más aún, quienes de algún modo exigieron un compromiso, una postura ideológica abierta y expresada desde la obra de arte. En el otro extremo se encontraron quienes procuraron aislar a la creación artística de posibles *contaminantes* ideológicos —lo que no implica un total desinterés por estas problemáticas, sino una simple discriminación entre los fines estéticos y la tarea política.

En Hispanoamérica estas polarizaciones y tomas de posición resultaron insoslayables, especialmente entre las décadas de 1950 y 1970. Muchas discusiones y preocupaciones se debieron a la euforia de la revolución cubana, las efervescencias estudiantiles, el golpe militar en Chile, el conjunto de dictaduras militares en todo el continente y los movimientos armados en Centroamérica, así como a las particulares circunstancias de cada país. En ciertos casos los posicionamientos permearon o determinaron por completo el trabajo artístico. En otros casos las polémicas entre personajes literarios implicaron enemistades públicas. Mucho de la crítica literaria se

impregnó de tintes políticos. Todo lo anterior no dejó de tener consecuencias en el desarrollo de la corriente conversacional. No resultó raro que la recepción de obras poéticas adquiriera tintes extraliterarios, ni tampoco que poetas conversacionales importantes —como Mario Benedetti (perseguido y exiliado político) o Roque Dalton (muerto como combatiente)— cultivaran la militancia como forma de vida y aceptaran el panfleto como una forma de la creación artística. Otros poetas conversacionales, sin aceptar incondicionalmente una bandera, evitaron dirigirse a una minoría cultural privilegiada y nunca dieron la espalda a la poesía de tintes sociales, lo cual, si bien no los estigmatizaba en la filiación marxista, al menos los situaba en el lado izquierdo de la discusión.

La antipoesía no escapó a estas polémicas en el terreno ideológico. Nicanor Parra debió soportar múltiples ataques en contra de su obra y su persona por *la falta de definición política* y su postura iconoclasta.

Yo creo que la antipoesía sobrevive porque no se ha identificado con ninguna bandera: las hace flamear a todas a la vez, pero al mismo tiempo las pone en tela de juicio. La antipoesía es la invitación a un cierto tipo de vals, al de la relatividad y la indeterminación. O sea, no a las anteojeeras.¹⁸

Yo no tengo ninguna camiseta y dejo que todas las banderas flameen en la poesía. Esa es la posición mía. En otros términos, mi poesía no es referencial, no es personal, no es confesional, sino que es un estudio sobre la totalidad de la realidad, la totalidad de lo real.¹⁹

¹⁸ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas Cronología", p. 61

¹⁹ Raúl Bañuelos, pp. 16-17.

Aunque respondía también a la pretensión de ofrecer un testimonio crítico de la realidad, Parra defendió una dirección diferente a la comunista. Al margen de la política revolucionaria la antipoesía proclamó la subversión del individuo en contra de toda posición acartonada. Su humor cínico hizo presa de instituciones, creencias y prejuicios de todo tipo. Con sarcasmo y crueldad hacía gala de un nihilismo a la desesperada, cuya mayor virtud era la invención y el descubrimiento de situaciones absurdas en la vida real.²⁰ Si bien simpatizaba con los movimientos socialistas, muchas de sus declaraciones y actitudes irritaban a los sectores más dogmáticos del ala izquierda.

Los cubanos han dicho más de una vez que el intelectual tal como se conoce en la actualidad [1971] es un pájaro raro que no tiene ningún lugar ni cabida en la revolución socialista. Yo creo que eso no es así. Creo que ellos están equivocados y vamos a tener que encontrar de común acuerdo una función legítima y adecuada y digna para el escritor en la sociedad socialista. No puede ser que el poeta o el artista tal como se ha conocido en la humanidad desde que el mundo es mundo, en un momento dado tenga que hacerse el "harakiri" simplemente porque un grupo de políticos más o menos acelerados piensan que las cosas deben hacerse de cierta manera. Creo que el problema está planteado y no está resuelto de ninguna manera y que tanto los políticos como los intelectuales van a tener que esforzarse en resolver ese conflicto. Si no tuviera esperanzas de que ese conflicto se va a resolver, simplemente sería un anti-socialista. Me declararía simplemente un anti-comunista, un anti-revolucionario. Pero tengo confianza en una solución [...] En términos políticos, yo te diría que soy un socialista un poco escéptico, un poco frío. Un socialista de tipo democrático o sea el socialismo por las urnas y no por las armas. Yo no propicio una revolución armada pero realmente debo decir que en algunas partes me explico la inquietud

²⁰ Luis Oyarzún, "Nicanor Parra en Nueva York (1970)" en *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, p. 78.

de algunos grupos extremistas. No los justifico, pero me los explico. [En la actualidad en Chile en el gobierno de Salvador Allende] hay libertad de prensa, hay oposición aceptada legalmente por el gobierno. No se ha roto la continuidad constitucional [...] Yo apoyo al gobierno chileno en la medida en que no se rompan las normas democráticas. Si aparece un dictador por allí con cualquier adjetivo, yo simplemente abandono el barco.²¹

Por mucho tiempo Nicanor Parra fue visto con simpatía por los socialistas latinoamericanos. Incluso había logrado mantener cordiales y constantes relaciones con la Casa de las Américas en La Habana, Cuba. Sin embargo, después de distintas declaraciones, y sobre todo a raíz de un chisme surgido por un incidente en la capital de los Estados Unidos en 1970 —y su consecuente escándalo— Parra comenzó a ser visto con sospecha por muchos integrantes de la izquierda. El propio antipoeta narró para *New York Times Magazine* el significativo y curioso episodio.

Yo y otros poetas extranjeros habíamos leído nuestros poemas en la Biblioteca del Congreso. Después fuimos llevados a una recepción en la Casa Blanca y antes de que me diera cuenta estaba saludando a la Señora Nixon. Fotos del saludo aparecieron en toda Latinoamérica y pronto mis viejos amigos se pusieron muy fríos conmigo. Tuve que cancelar un viaje a Cuba... Y todo eso me molesta aún.

(*New York Times Magazine*, 31 de enero de 1971)²²

Esta escena, conocida en el medio literario-político como "el té de Nicanor Parra con la señora Nixon", fue en realidad la gota que derramó el vaso respecto a sus posiciones ideológicas. Hacía tiempo

²¹ Elisabeth Pérez-Luna, p. 31

²² Citado por Elisabeth Pérez-Luna, p. 25.

él había escrito un artefacto: "Cuba sí / yanquis también", con lo que había excitado la ira de algunos recalcitrantes.²³ Desde entonces se impondría la repulsa de la Casa de las Américas. "Parra parece vivir en constantes malentendidos políticos, a veces frente a otros intelectuales latinoamericanos y a menudo entre sus estudiantes."²⁴ Se le acusaba de una contradicción entre sus ideas y el hecho de enseñar en las universidades norteamericanas, de lo cual se defendía recordando que los estudiantes estadounidenses en sus grupos eran fundamentalmente de izquierda. Además de que, más allá de toda militancia, debe recordarse que el creador de la antipoesía había tenido importantes estancias académicas en Estados Unidos y en Inglaterra —en Rhode Island (1943-1945) y en Oxford (1949-1952) respectivamente.

En realidad Nicanor Parra mantuvo siempre una actitud desvergonzada y escéptica frente a toda radicalización. En ocasiones tiñó de acritud crítica textos que ridiculizaban a ciertos sectores políticos —tanto de derecha como de izquierda—, lo que le valió despiadadas enemistades desde todos los frentes. Baste este artefacto-acróstico construido a partir de las siglas de un rimbombante grupo:

²³ Luis Oyarzún, p. 79

²⁴ Elisabeth Pérez-Luna, p. 26.

Movimiento
Izquierdista
Escritores
Revolucionarios
De
América

O bien los siguientes artefactos:

La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas.

* * *

Y ahora quién nos salvará de nuestros salvadores.

Muchas de sus consignas políticas evidencian más una extensión de su postura *antiestablishment* que la defensa de una concepción política ortodoxa. El mismo Parra ha declarado que el tipo de trabajo que hizo fue siempre una *poesía de negación total*. (*Mambrú*, Nueva York, núm. 9, abril de 1987.)²⁵ Sin embargo, pese a que sus textos son modelos de un "nihilismo material e ideológico" el negativismo no singulariza "absolutamente" el antiparaíso de Parra, ya que también presenta elementos utópicos, proféticos y positivos —especialmente los correspondientes a su última "etapa ecológica". En el fondo plantea la ruptura de toda frontera ideológica, aunque

²⁵ Edith Grossman, pp 39 y 41

nunca llega a ser optimista e inevitablemente cae en la autoirrisión y la desfachatez propios de su obra. Las alusiones políticas son invariablemente moderadas por el sentido del humor.

Capitalistas y Socialistas
del mundo uníos
antes que sea demasiado tarde.

* * *

¿CATASTROFISTA?
claro que sí
pero MODERADO!

4.2.4 Nicanor Parra y la poesía conversacional

La antipoesía forma parte de una tendencia general hacia una expresión más cotidiana, clara o prosaica. Su método se basa en crear la apariencia de un discurso ordinario y espontáneo con los ritmos de la conversación. La escritura se acerca a la palabra hablada con objeto de comunicarse directamente con un público más amplio. Como antes apunté, este tono coloquial fue el rasgo más sobresaliente —y el más chocante— en el momento de aparición de los antipoemas en la escena literaria.

Mis deudas son múltiples, y no tan sólo estoy en deuda con la literatura, con la página impresa, sino que también —y fundamentalmente— con el habla de mi país. Eso es lo que más cuenta en la antipoesía, y yo traté desde muy temprano de pasar de la lengua

escrita al habla. Me parecía que la escritura es el habla de una época anterior, que el que quiera expresar un espíritu de su época está condenado a hacerlo a través del habla.²⁶

La antipoesía no se explica si no se le sitúa en la tradición poética de “lo hablado”. Parra se expresa con vocabulario e imágenes de la vida cotidiana. Aborda asuntos emotivos o fantásticos sin caer en el sentimentalismo ni en la altisonancia gracias a la perspectiva que impone el empleo de este tono.²⁷ Intenta reproducir la cadencia y los giros lingüísticos del lenguaje popular y vulgar.

La poesía escrita en Hispanoamérica después de la corriente conversacional —en Chile los poetas posteriores a la generación del 50— son tal vez los que mejor muestran los efectos de la construcción de “un nuevo poema”, “un nuevo lenguaje”, “una nueva estructura”. En Chile “antes de Nicanor Parra esto no habría sido posible.”²⁸ De hecho ningún poeta hispanoamericano de generaciones posteriores necesitó ya defender la poética de lo hablado en contra de la poética de lo escrito, ni proclamar la coexistencia de la palabra culta y el modismo, ni tampoco luchar por la síntesis de lo poético y lo antipoético.

La poesía conversacional no es toda la poesía Hispanoamericana entre las décadas de 1950 y 1960, pero sí su línea central. El gusto por la palabra hablada alcanzó enorme éxito y difusión entre poetas y público. El estilo se convirtió en moda. Como apunté en el

²⁶ Raúl Bañuelos, pp 17-18

²⁷ Andrew P. Debicki, pp. 159-160

²⁸ Citando a Leonidas Morales María Nieves Alonso y Gilberto Triviños, p 8

apartado 1. 2 *La poesía conversacional* numerosos y variados escritores fueron catalogados bajo el mismo membrete. En la misma corriente fueron considerados poetas de diferenciadas temperaturas, motivaciones y generaciones, así como lejanos ideológicamente entre sí.

Señor

recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el
nombre de Marilyn Monroe

aunque ése no era su verdadero nombre

(pero tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita
violada a los 9 años

y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar)

y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje

sin su Agente de Prensa

sin fotografías y sin firmar autógrafos

sola como un astronauta frente a la noche espacial.

(“Oración por Marilyn Monroe”/Ernesto Cardenal)

A diferencia de los vanguardistas de principios del siglo XX, los poetas conversacionales no defendieron una declaración programática de principios, ni tampoco una cerrazón explícita frente a otras tendencias. Su característica principal y única fue la búsqueda de un tono próximo al habla. Esta coincidencia llevó al acuñamiento de distintos calificativos críticos para identificar al mismo y heterogéneo grupo: poesía dialógica, coloquial, conversacional, existencial o

cotidiana, entre otros términos. Algunos buscaron una etiqueta personal para definir su propio trabajo —la *antipoesía* de Nicanor Parra, el *exteriorismo* de Cardenal, la *poesía de emergencia* de Benedetti, el *realismo coloquial* de José Emilio Pacheco—, y ciertos grupos de izquierda inventaron membretes de cuño social —poesía revolucionaria, social, de protesta, de compromiso. Esta proliferación de términos llevó a sectarismos, confusiones críticas y discusiones bizantinas.

Le vendí al diablo,
 le vendí a la costumbre,
 le vendí al amor consuetudinario,
 mi niñón, mi corazón, mis hígados.
 Se los vendí por una pomada para los callos,
 y por el gusto,
 y por sentirme bien.
 Nadie, desde hoy, podrá decirme
 poeta vendido.
 Nadie podrá escarbar y jalarme los huesos.
 Estoy con la República de China Popular.
 Le curo las almorranas a Neruda,
 escupo a Franco.
 (Nadie podrá decir que no estoy en mi tiempo.)
 Detrás del mostrador soy el héroe del día.

(*Tarumba* (fragmento)/Jaime Sabines)

En la interpretación de las relaciones entre la antipoesía de Nicanor Parra y la poesía conversacional hispanoamericana predominan dos puntos de vista principales dentro de la literatura crítica. Por un lado, aquellos autores que distinguen y separan, si no radical al menos explícitamente, la poesía de tono coloquial de la propuesta desacralizadora de Nicanor Parra. Estos críticos, en líneas generales, consideraron que la antipoesía defendía un discurso no propositivo sino sabotador, siempre dependiente de un referente textual ajeno para ser válido: una antipoesía que es en realidad un anti-cierto-tipo-de-poesía, cuya importancia y características sobresalientes, por tal motivo, no radican en sus características coloquiales sino en una actitud *a priori* destructiva e iconoclasta. La irrisión, el sarcasmo, la burla, el descreimiento, el humor y el escepticismo son calificados negativamente y son tachados como continuación estéril de una rebeldía vanguardista pueril y poco propositiva. De alguna manera este grupo de críticos prefiere los tonos intimistas, un lirismo más cuidadoso o incluso un optimismo revolucionario de izquierda.²⁹

Por otro lado, hay un grupo de críticos que catalogan a Nicanor Parra como una indiscutible presencia dentro de la corriente conversacional. Y más aún, consideran a Nicanor Parra como el fundador, en gran medida, de la poesía de tono coloquial

²⁹ En este grupo de críticos destacan Roberto Fernández Retamar ("Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica"), Guillermo Sucre ("El antiverbo y la verba"), y Paul W. Borgeson ("Lenguaje hablado / Lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía" en *Revista Iberoamericana*, núm. 118-119, Pittsburgh, 1982, pp.383-389).

hispanoamericano, o al menos como uno de los detonadores indispensables de la tendencia. Estos críticos evitan caer en juicios extraliterarios, especialmente morales (o políticos), y consideran que la aportación fundamental de Nicanor Parra es la introducción y cultivo de la oralidad como recurso poético.³⁰ Para Michael Hamburger, por ejemplo, Parra está más cerca de la corriente conversacional que de la destrucción e iconoclasia de la antipoesía entendida como manifestación vanguardista —de hecho considera que la antipoesía de Parra no tiene un nivel de corrosión suficiente para ser llamada así. Para él, aunque de algún modo son paralelos, los términos antipoesía y nueva austeridad no son lo mismo. Michael Hamburger distingue en la *nueva austeridad* (que puede traducirse o interpretarse como *poesía conversacional*) ante todo elementos estilísticos —sencillez, economía metafórica, así como un léxico y temáticas cotidianas—, mientras que a la antipoesía le adjudica posturas morales —una actitud pesimista y una desilusión y descreimiento sistemáticos. Michael Hamburger considera que Pablo Neruda, con su manifiesto por una *poesía impura*, es el antecedente fundamental de la antipoesía de Nicanor Parra. Asegura que Nicanor Parra emplea el término *antipoemas* mucho más en el sentido de una *poesía impura* que en un sentido existencial de pesimismo —especialmente en su libro de 1954 *Poemas y*

³⁰ Entre ellos se encuentran Federico Schopf ("Las huellas del antipoema" en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, núm. 118-119, 1982), Samuel Gordon ("Los poetas ya no cantan ahora hablan (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)", René de Costa ("Para una poética de la anti(poesía)) y Fernando Alegría ("Antiliteratura").

antipoemas. "A diferencia de los antipoemas de dadaístas y surrealistas, los de Nicanor Parra se distinguen por el cultivo y la penetración de lo ordinario, por una expresión deliberadamente cotidiana y por la introducción de *personae* definidas por sus funciones dentro de un orden social identificable."³¹

Efectivamente, más allá de toda división arbitraria, existen numerosos y significativos puntos en común entre Nicanor Parra y otros poetas conversacionales (asumidos como tales) como Ernesto Cardenal, Jaime Sabines, Mario Benedetti y José Emilio Pacheco, por sólo mencionar algunos.

 Cuando los japoneses adquirieron
 el rockefeller center
 ellos que tienen geishas y la sony
 y samurais y teatro no
 y kamikazes y kurozawa
 y matshuo basho y panasonic
 y aprenden flamenco por computadora
 y pueden cantar tangos sin entender palabra

 cuando los japoneses adquirieron
 el rockefeller center
 supe que por fin había empezado
 la sutilísima la dulce
 venganza de hiroshima

 ("Rencor mi viejo rencor"/Mario Benedetti)

³¹ Michael Hamburger, pp 225-227

Al comparar la poesía de distintos autores conversacionales la perspectiva que tiende a prevalecer es la visión de conjunto. Son mucho más los puntos que comparten que los rasgos que los diferencian. Gran parte de las polémicas entre las vertientes críticas fueron, en su momento, producto de diferencias políticas y personales, o bien surgieron al calor de la poca distancia cronológica necesaria para una buena perspectiva de análisis.

En la noche iluminada de palabras:

PEPSI-COLA

PALMOLIVE CHRYSLER COLGATE CHESTERFIELD

que se apagan y se encienden y se apagan y se encienden,
 las luces rojas verdes azules de los hoteles y de los bares
 y de los cines, los trapenses se levantan al coro
 y encienden sus lámparas fluorescentes
 y abren sus grandes Salterios y sus Antifonarios
 entre millones de radios y de televisiones.

¡Son las lámparas de las vírgenes prudentes esperando
 al esposo en la noche de los Estados Unidos!

("En la noche iluminada de palabras"/Ernesto Cardenal)

Contra las separaciones tajantes y las preceptivas de cualquier tipo, hay una valoración que considera a la poesía conversacional como una corriente literaria extensa. En ella cabe una buena diversidad de voces sin necesidad de caer en predominancias,

subcategorías, subgrupos o etiquetas artificiales. La discriminación entre antipoesía y poesía conversacional parece menos persuasiva de lo que algún día pareció. El propio Parra así lo reconoce.

Yo también admiro mucho la poesía de Ernesto Cardenal [...] Yo conocí a Cardenal en la India hace un par de años, hicimos muy buenas migas. Pero antes de eso ya nos habíamos leído recíprocamente, y creo que él no rechaza tampoco (por lo menos ciento por ciento) la poesía que yo escribo, a pesar de que la poesía de él es una poesía comprometida en el sentido sartreano de la expresión, y la mía no; porque, claro, él está comprometido con una cara de la luna y el compromiso mío es la totalidad [...] [Más que religiosa] yo diría que la relación [entre ambas poesías] es una relación filosófica. El lenguaje de Cardenal está muy cerca del mío, o al revés. Él es también un poeta del habla, él se considera exteriorista, pero eso es otro nombre para la antipoesía.³²

Nicanor Parra forma parte integral de esta tendencia. Independientemente de todo privilegio fundacional o reconocimiento de su primicia cronológica, la antipoesía debe valorarse como una de las voces más originales e influyentes en el marco general de la poesía conversacional.

³² Raúl Bañuelos, p. 18.

4.3 La antipoesía en el panorama de la literatura chilena

4.3.1 La poesía chilena después de 1940

A partir de la década de 1940 se generaron numerosos acentos, autores y obras dentro de la poesía chilena. Más allá del aire común de época y coterraneidad, se trató de un conjunto heterogéneo en cuanto a lenguajes, contenidos y estilos. En esos años se cuestionó a la poesía nacional precedente. Surgieron voces en busca de otro tipo de expresión que a menudo tomaron sesgos de “pugnas poéticas”.

En términos generales, los poetas chilenos de esos años asumieron tres líneas principales. Una de tono huidobriano y surrealista —un poco tardío— liderada por el movimiento “Mandrágora”: Braulio Arenas (su cabeza directriz), Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres y (con tintes teológicos y prosaicos que lo diferencian un tanto) Eduardo Anguita, además de autores como Humberto Díaz Casanueva. Otra línea que podría calificarse como *no vanguardista*, de retorno a la naturaleza y la provincia, que incluye a autores de rasgos clásicos o neopopularistas: Juvencio Valle, Oscar Castro y Julio Barrenechea. Finalmente, ya no un grupo, sino dos poetas que abrirían brecha, más tarde, tras asimilar a las corrientes precedentes: Gonzalo Rojas y Nicanor Parra. Todos ellos, en su conjunto, resultarían fundamentales para la generación posterior, formada entre otros por Enrique Lihn, Alberto Rubio, Miguel Arteche, Jorge Teillier y Armando Uribe Arce.

Cabe aquí una precisión. Tanto Nicanor Parra (nacido en 1914) como Gonzalo Rojas (nacido en 1917) son contemporáneos del movimiento "Mandrágora"; sin embargo, publican sus obras capitales en plena madurez o tras periodos de silencio muy largos. Por ello, pese a que biográfica y cronológicamente pueden formar parte de la llamada *generación del 38* (Braulio Arenas, Teófilo Cid, Óscar Castro, etc.), sus obras iniciales se ubican más bien en el periodo de juventud del grupo conocido como *generación del 50* (Alejandro Jodorowsky, Armando Uribe Arce, Jorge Edwards, Enrique Lihn, entre otros).³³

El realismo socialista, el siglo de oro español, Walt Whitman, el surrealismo —y demás vanguardias—, el simbolismo, la Biblia, el existencialismo, la generación del 27, el coloquialismo, el neopopularismo, las filosofías orientales, entre otras, fueron algunas de las influencias que se dispersaron en Chile. Cada autor forjó sus propias coordenadas y raíces para dar sentido a su obra. Cada uno eligió sus propias atmósferas intelectuales, tradiciones y principios formales.

³³ Gonzalo Rojas publica su primer libro *La miseria del hombre* en 1948; el segundo libro, *Contra la muerte*, en 1964; más adelante lo hará en lapsos menos largos. Nicanor Parra, por su parte, da a conocer en 1937 *Cancionero sin nombre*, y es hasta 1954, con *Poemas y antipoemas*, que comienza a publicar con mayor continuidad. En cuanto a los escritores de generaciones posteriores —sobre las que Parra ejerce un peso importante, en especial *la generación del 50*—, me limitaré a mencionarlos sin entrar en mayores detalles.

La proliferación poética se dio en un ambiente de efervescencia literaria y un clima nacional abierto y estimulante. Privaba una atmósfera de intercambio intelectual. Según Enrique Lihn (nacido en 1929), sus colegas, desde jóvenes, se beneficiaron de un largo periodo de “inteligencias alertas” —sólo cancelado con el “apagón cultural” que siguió al golpe de Estado de 1973—, en el que se atribuía importancia social a los escritores: aparecían entrevistas a toda página en diarios y revistas, se divulgaban sus libros e incluso se consignaban notas sobre algunos de sus viajes al extranjero.³⁴ Para Jorge Edwards (nacido en 1931):

El final de los años cuarenta, comienzos de la década del cincuenta, correspondieron al apogeo de una implacable guerrilla entre los poetas chilenos [...] Mi generación era lectora y discursiva, literaria hasta el tuétano, filosofante, proclive a la pedantería [...] La vida literaria del país estaba dividida entre los devotos nerudianos; los discípulos de Vicente Huidobro [...] y los compadres, parientes, amigos y amigotes de Pablo de Rokha.³⁵

La crítica marxista tenía tribuna y peso en el campo cultural chileno — como la de todas las tendencias— y existía una polémica virtual o de hecho. Si bien no todo eran “artículos” de primera calidad,

³⁴ Pedro Lastra, p. 125.

³⁵ Los chistes y los gestos antinerudianos abundaban en el Santiago literario de entonces. Se recuerda, por ejemplo, que Braulio Arenas, en los años cincuenta, durante un acto en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, entró al recinto donde Neruda era el orador principal, le arrebató el discurso, le insultó a grito abierto y salió a golpes entre la gente por el pasillo central. Neruda a su vez, a los integrantes del grupo Mandrágora los llamó en ciertos poemas “amapolas surrealistas” y “falsos brujos existenciales”. Jorge Edwards, pp. 16, 18 y 26.

había escritores importantes en distintas revistas —José Donoso y Antonio Skármeta, por ejemplo, colaboraban en el semanario cultural *Ercilla*.

Además de las opiniones en los medios impresos, existía la posibilidad de los comentarios orales y del contacto directo: la amistad o el simple conocerse entre sí. Ejemplo de ello eran los concursos literarios, las fiestas y los concurridos cafés a los que asistían tanto escritores de renombre como poetas jóvenes. Diversos testimonios dan cuenta de la interrelación que sostenían integrantes de las más variadas corrientes.³⁶

³⁶ Había, por ejemplo, una vida literaria muy festiva alrededor del hogar y la figura de Pablo Neruda. música popular, baile, alegría, comidas, bebidas y declamación; en esas reuniones podía contarse con Ángel Cruchaga Santa María, Juvencio Valle, Volodia Teitelboim o Luis Oyarzún, entre otros. Por otra parte, Teófilo Cid —desdentado y desarrapado parroquiano de los “boliches más miserables de Santiago”, integrante del grupo Mandrágora, considerado el “surrealista por excelencia” y el “maldito chileno principal”— gravitaba como una amenaza sobre los escritos de los principiantes o como una “consagración” de viva voz, y eso a la mesa de cualquier bar o a la vuelta de una esquina. Enrique Lihn recuerda que en 1956, una vez terminada la ceremonia oficial de los Juegos de Poesía de Santiago —en los que Lihn ganó el primer premio—, Pablo Neruda, tras participar como juez, organizó en su casa una reunión en la que campearon las agresiones verbales, el vino y el humor; agrega que en ese certamen participaron Efraín Barquero, Armando Uribe Arce, Jorge Teillier y 20 ó 25 jóvenes poetas más. Independientemente del floreciente roce social, para Jorge Edwards también había en esos años “otra vida literaria menos bulliciosa, más secreta y, en alguna medida, por lo menos en aquel momento, más creativa” se refiere a Nicanor Parra, Eduardo Anguita, al propio Enrique Lihn, Jorge Teillier y José Donoso, entre otros. Jorge Edwards, pp. 21, 41, 45 y 96, Pedro Lastra, pp. 37-38.

Las posiciones políticas también tenían fuerte peso entonces. Ilusiones y desilusiones ideológicas se sucedían rápidamente.³⁷ La década de los cincuenta representa la cuna de múltiples polémicas. Fidel Castro triunfa en Cuba en 1959 y marca políticamente a toda una generación. Los años sesenta representan un idilio entre la revolución cubana y numerosos intelectuales y artistas de primera línea en toda Hispanoamérica —Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y el propio Nicanor Parra³⁸ entre ellos. No obstante, a tal romance se opuso una respuesta crítica. La izquierda se dividió entre la vieja guardia estalinista —en la que inevitablemente se encontraba Pablo Neruda— y grupos moderados incluso afines a la izquierda católica o cristiana. Una joven generación de escritores marxistas trataba de diferenciarse públicamente de los viejos cuadros dogmáticos: buscaban un realismo abierto, en contra del fantasma del realismo socialista tradicional. Jorge Edwards apunta que, debido al carácter libresco e intelectualista de su generación —*la del 50*—, la postura social que defendía Neruda o bien era repudiada, o bien se le acusaba de ser un poeta meramente

³⁷ En 1938 llega al poder en Chile el Frente Popular —formado por fuerzas izquierdistas de extracción proletaria y que en adelante se opondrían a las tendencias conservadoras que habían predominado hasta entonces en el país. El Frente Popular perdería el poder en 1952. En el plano internacional, Stalin muere en 1953 dejando tras de sí las semillas de la Guerra Fría, Nikita Krushev asume el poder en 1958, lo abandonaría en 1964 tras apenas algunos breves años de “deshielo”.

³⁸ En los primeros años del castrismo Nicanor Parra viajaba continuamente a Cuba. Era amigo de Casa de las Américas, el organismo cultural y propagandístico de la revolución cubana enfocado a Latinoamérica. Después de ciertos incidentes y diferencias, hacia 1968 al parecer ya no seducía mucho a Nicanor Parra la idea de viajar a la isla. Jorge Edwards, pp 144 y 172-173.

instintivo, sin cultura, opinión compartida con los círculos huidobrianos. Ellos admiraban al Neruda de *Residencia en la Tierra* y desconfiaban del tono épico y retórico de *Canto general*. Les gustaba más el "poeta hermético, misterioso, angustiado, sugerente": su actitud antiintelectual les irritaba profundamente.³⁹ Se trataba de grupos con una postura renovadora que incluía a disidentes, amigos o meros simpatizantes, cuyo único nexo era el cuestionamiento de la literatura militante.⁴⁰

4.3.2 Nicanor Parra y la poesía chilena

Diversos testimonios manifiestan el arraigo de Nicanor Parra en el contexto de su literatura nacional. Ciertos rasgos dan cuenta de las fuertes motivaciones chilenas de la antipoesía: del modernismo al casticismo de sabor barroco, y de la vanguardia (con especial gusto por el surrealismo) a la consecuente reacción contra todo el hermetismo anterior.

—¿Cómo llegaste a la antipoesía?

—Bueno, allá por 1938, súbitamente me sentí interesado en el proceso de la poesía chilena. Leyendo la famosísima antología hecha por Volodia Teiteboim y Eduardo Anguita, que se llama *Antología de poesía chilena nueva* (1935), donde se podían ver textos de poetas

³⁹ Neruda, recién llegado del exilio, había publicado *Canto general* (1950) y se encontraba en su etapa estalinista. Poco antes había renegado de *Residencia en la Tierra* por tratarse de un periodo "amargo, oscuro y angustioso". Asimismo había condenado a autores como Franz Kafka y T. S. Eliot. Jorge Edwards, pp. 16-18, 26-27, 31-32 y 177

⁴⁰ Pedro Lastra, p. 39

como Neruda, Huidobro, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres, me sentí terriblemente impresionado por esta obra y pensé que yo podía hacer algo parecido.⁴¹

Nicanor Parra abunda refiriéndose a sus compañeros de ruta —la llamada generación del 38:

A cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso del público... Claro que no traíamos nada nuevo a la poesía chilena. [...]

Pero nuestra debilidad inicial, así lo pienso en la actualidad, era un 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 de la naturalidad de los medios expresivos. Por lo menos, en esa dirección se ha movido posteriormente el cuerpo de las ideas estéticas chilenas [...] De más está decir que nosotros constituíamos el reverso de la medalla surrealista [...] Los hechos se han encargado de demostrar que por lo menos el cincuenta por ciento de nuestros principios no había sido mal ideado. El otro cincuenta por ciento [...] estaba de parte de los surrealistas, que en aquella época representaban, en rigor, el paso siguiente del creacionismo y del nerudismo: la inmersión en las profundidades del subconsciente colectivo.⁴²

Años después, al responder a la pregunta sobre cuáles fueron sus lecturas iniciales más importantes, apunta:

Yo empecé leyendo los autores de moda de la época, que en Chile en la época de los treinta eran Neruda, Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha [...] Escribí un *artefacto* días atrás que dice lo siguiente: "Sin Mistral, sin Huidobro, sin Neruda, no hay poesía ni antipoesía." A esta lista habría que agregar no tan sólo a los poetas chilenos sino a los poetas hispanoamericanos y a los franceses y a los ingleses y a los alemanes y a los italianos. Mis deudas son

⁴¹ Mario Benedetti, p. 44

⁴² Fernando Alegria, "Parra anti Parra", pp. 175 y 176

múltiples, y no tan sólo estoy en deuda con la literatura, con la página impresa, sino que también —y fundamentalmente— con el habla de mi país.⁴³

Esta inserción en la tradición chilena ha sido señalada por la crítica. Uno de los personajes citados repetidamente es Carlos Pezoa Véliz, a quien se considera incluso antecedente directo de la antipoesía y al que Nicanor Parra reconoce como uno de los ejemplos que le abrieron el camino hacia una escritura comunicante, sumergida en un lenguaje oral y coloquialmente artística: una escritura sin el floripondio grecolatinizante ni aditamentos ornamentales excesivos, sin apegarse servilmente a preceptivas académicas o de púlpito.⁴⁴ Nuevamente apunta:

[Pezoa Véliz es] un poeta que es una transición entre la poesía popular y la poesía culta chilena [...] Muchas veces se ha dicho que si Pezoa Véliz hubiera vivido un poco más, habría sido el autor de los *Antipoemas*.⁴⁵

En cuanto al modernismo chileno, comenta que dicha tendencia influyó en sus primeros poemas escritos en la pubertad:

Eran unos alejandrinos muy pomposos, sentimentales y patrióticos, con un lenguaje pseudoheroico. Después vino una poesía también muy sentimental, de un viejito que estaba muy enfermo y que tenía que cruzar un río en un bote, y que tenía un nieto. Con estos poemas yo hacía llorar a mi madre [...] Ya había leído al poeta romántico-modernista Manuel Magallanes Moure Hice unos poemas

⁴³ Raúl Bañuelos, pp 17 y 18

⁴⁴ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas", p. 57.

⁴⁵ Mario Benedetti, p 41

con el amor, con rocas y con olas, comparando las olas con las mujeres. Y todo esto pseudoproblemático porque yo no tenía problemas con las mujeres.⁴⁶

Muy lejos de la antipoesía, estilística y anímicamente, se encuentran Gabriela Mistral y Pedro Prado. Si Parra llega a mencionar a la primera como antecedente personal, su relación es más bien antitética. Gabriela Mistral cultiva cierta necrofilia de sabor antipoético, pero su lenguaje y su tono no corresponden nunca con la irrisión ni el sentido coloquial de Parra: sus raíces literarias, al igual que las de Pedro Prado, se encuentran en el rigor clásico y en el vocabulario siempre anclado en la tradición castiza.

Radicalmente distinta en este sentido es la herencia de Vicente Huidobro. Se ha apuntado que Nicanor Parra adoptó el concepto de "antipoeta y mago" que éste maneja en *Altazor*.⁴⁷ Se ha equiparado el papel revolucionario de los dos autores, así como su carácter catalizador y "liberador": la libertad poética no como consigna sino como *praxis* expresiva y ejemplo personal. Ambos cuestionan los estereotipos culturales y los conformismos imperantes. Ambos manejan, aunque en distinta tesitura, el humor, la bufonería, la comicidad y el coloquialismo. Ninguno de los dos fue ajeno al influjo

⁴⁶ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas: Cronología", p. 67

⁴⁷ "Soy bárbaro tal vez / Desmesurado enfermo / Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados / No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas / Soy el ángel salvaje que cayó una mañana / En vuestras plantaciones de preceptos. / Poeta / Antipoeta / Culto / Anticulto, Matemos al poeta que nos tiene saturados // Aquí yace Altazor, azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago Vicente Huidobro, *Altazor*, México. Premia, 1990 [8a. ed.], pp. 31 y 56

del surrealismo. Ambos experimentan hasta el extremo llegando a la desarticulación, el vacío, el absurdo, la perogrullada, la negación de sí mismos y el silencio. Nicanor Parra, al comentar su primer acercamiento a la vanguardia chilena en la *Antología de poesía chilena nueva*, ha dicho:

Yo me incliné desde la partida por las cabriolas de Huidobro. Me parecía muy cómico... Neruda me interesaba también, pero lo encontraba más pesado y solemne. El maestro era Huidobro. Con Pedraza repetíamos frases de él y nos reíamos mucho.⁴⁸

No obstante, pese a su paralelismo estético, existen también señaladas diferencias entre ellos. Huidobro funda una poética basada en la imaginación creadora: su cosmos descansa en las imágenes, los inventos y las combinaciones verbales lejos del mundo real. Para Huidobro la poesía tiene poder redentor: "La poesía es revelación [...] La poesía es aquello que queda fuera de toda definición [...] La poesía es la conquista del universo [...] la poesía no es una entretenición inofensiva como creen muchos [...] la poesía tiene hambre de infinito, de absoluto, de eternidad."⁴⁹ Para Nicanor Parra, en cambio, la creación poética es ambigua: "Con la mayor amargura del mundo / me retracto de todo lo que he dicho.// Ya no me queda nada por decir / todo lo que tenía que decir / ha sido dicho no sé cuántas veces."⁵⁰

⁴⁸ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas: Cronología", p. 68

⁴⁹ "Entrevista a Vicente Huidobro", *La Nación* (Santiago de Chile), 28 de mayo de 1939, en *Vicente Huidobro y la vanguardia*, pp. 83 y 84.

⁵⁰ Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie: Muestra de antipoesía*, pp. 103 y 154

Parra es más ecléctico y desilusionado. No cree religiosamente en la poesía y no defiende al acto poético como mero producto verbal sino como reflejo de la realidad.

También distinta es la relación de Nicanor Parra con Pablo de Rokha, personaje capital de la poesía chilena, a quien algunos críticos han considerado como uno de los fundadores de la *antipoesía* latinoamericana.⁵¹

Se ha repetido hasta el cansancio que Parra sería el fundador de la antipoesía chilena con su libro *Poemas y antipoemas*, editado por primera vez en 1954. Sin embargo, 27 años antes, el injustamente olvidado Pablo de Rokha [...] había ya descubierto las claves del lenguaje antipoético [...] Y luego de castigar al verbo hasta sus límites, sometiéndolo al humor negro de los surrealistas, al sarcasmo, al lugar común y a la irreverencia, sólo queda como producto un fermento muy singular:

A Dios se le rompieron los neumáticos.
 En verdad, hermanos, en verdad
 la hora de las cosas peludas llegó
 llegó
 llegó
 la hora de las cosas peludas
 dicen los crucificados.

Las mujeres son problemas con pelitos.
 El animal de ladrillos se pone condones iluminados.⁵²

⁵¹ "Para los primeros antipoetas latinoamericanos, Pablo de Rokha y César Vallejo, por ejemplo, la revolución del lenguaje no constituye un fenómeno formal..." Fernando Alegría, "Antiliteratura", p. 249.

⁵² "...en 1927 bajo el título de *U*, (De Rokha) demuestra que [...] es el primer antipoeta chileno, mucho antes de las experiencias corrosivas de Nicanor Parra en *Poemas y antipoemas* o en *Versos de salón*, y de Pablo Neruda en su *Estravagario*." Hernán Lavín Cerda, "Pablo de Rokha o la epopeya del macho anciano", p. 32. (La cita es del libro *U*.)

Pablo de Rokha reconoce el poder del idioma popular y de la conversación. Busca convertir todo en poesía. Usa vocablos escatológicos y un humor visceral. Aun dentro de su carencia autocrítica, niega las visiones estetizantes y maniqueas que distinguen entre palabras “bellas” y “feas” evitando posturas decorativas. Condena siempre y agresivamente al aparato cultural. Su mismo hermetismo, recurrentemente ineficaz, es producto de una provocación. Crea tensión a partir de mezclar elementos de apariencia impura y aquellos provenientes de la academia a manera de meros recetajes técnicos y paródicos. La diferencia fundamental con la antipoesía de Nicanor Parra recae en el exceso hermético de la mayor parte de su extensa obra, así como en su ego creador, torrencial y profético.⁵³

⁵³ Vale la pena citar otro fragmento, ahora de su libro *Los gemidos* (1922) con cerca de 400 páginas de poesía en prosa, el texto “Yanquilandia” “Capital: 1.000.000.000.000.000.000.000 000 000.000 de DOLARES... —¿Quiere Ud., quiere Ud., TRASATLÁNTICOS, momias, fetos, hombres, momias, [..] rameras, gusanos, automóviles, yodosalina, catedráticos, vacas Holstein o Durham, sabiduría en inyecciones hipodérmicas, [] arte embotellado por nosotros en las botellitas mahometanas del tipo Alah, presidentes especiales, especiales para suramérica o cualquiera otra máquina, manufactura, cosa por el estilo? Escriba a. U S.A. Company, U.S.A., pidiendo catálogos, pidiendo catálogos, PIDIENDO CATÁLOGOS.” Hernán Lavín Cerda, “Pablo de Rokha o la epopeya del macho anciano”, p. 34. Y un fragmento de su poema “Soy el hombre casado. “Frecuentemente voy a comprar avellanas o aceitunas al cementerio, / voy con todos los mocosos, bien alegre, / como un fabricante de enfermedades que se hiciese vendedor de rosas; / a veces encuentro a la muerte meando detrás de la esquina, / o a una estrella virgen con todos los pechos desnudos”

La relación más señalada por la crítica entre Nicanor Parra y cualquier otro poeta chileno apunta hacia la obra de Pablo Neruda. Se trata de una relación conflictiva muy subrayada para explicar las motivaciones de la antipoesía. Al igual que la mayoría de sus contemporáneos, Nicanor Parra era consciente de ello:

...Neruda fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino. Entonces había que pensar las cosas en términos de ese monstruo. De modo que, en ese sentido, la palabra Neruda está allí como un marco de referencia. Más tarde la cosa ha cambiado. Neruda no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos, y por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si ésta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos; de modo que no sé si es realmente justo decir que en la actualidad la antipoesía se puede definir exactamente en términos de Neruda.⁵⁴

Desde el primer momento se creó un estereotipo acerca de la oposición Neruda-Parra: el choque de una poesía con relativo hermetismo y léxico fosilizado en contra de una creación joven, directa, fresca y clara. La corriente nerudiana, por valiosa que fuera, había generado una contrafuerza en la tradición nacional. Sin embargo, tal posición no puede ser absoluta y sólo resulta verdadera si se analizan superficialmente sus obras. Al interpretar los niveles estéticos y biográficos de ambas obras se vislumbra más de un punto de confluencia.

⁵⁴ Mario Benedetti, p 46

En primer término cabe anotar su coloquialismo en común. Entre 1952 y 1959, Pablo Neruda se encuentra enfrascado en una búsqueda muy personal de la sencillez.⁵⁵ Crea poemas prosaicamente claros de un realismo puro y gracioso. Con alegría y versos cortos encabalgados, canta a todo lo que le rodea impulsado por un deseo de unión con el lector común, con el "pueblo". Neruda escribe:

Mi problema mayor de todos estos años en la poesía, y naturalmente en mi poesía, ha sido el de la oscuridad y la claridad. [...] Sabemos que la poesía es como el pan, y debe compartirse por todos, los letrados y los campesinos, por toda nuestra vasta, increíble, extraordinaria familia de pueblos. Yo confieso que escribir sencillamente ha sido mi más difícil empeño.⁵⁶

El libro más importante de Neruda en esos años es *Odas elementales*, publicado el mismo año que *Poemas y antipoemas* (1954). La semejanza estilística no es extraña en absoluto: en aquel tiempo se respiraba una intención general por aligerar el hermetismo. Sin embargo, la suerte de cada autor fue muy distinta. Mientras *Poemas y antipoemas* fue un éxito editorial —la primera edición se agotó a los pocos días—,⁵⁷ provocando una convulsión radical, *Odas elementales* —aunque elogiado por algunos— fue recibido con cierta reticencia. Cuatro años más tarde, y quizás más difícil para Neruda,

⁵⁵ La etapa es la perteneciente a los libros: *Versos del capitán* (1952), *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1955), *Estravagario* (1958) y *Tercer libro de las odas* (1959), mismos años de la primera búsqueda parriana.

⁵⁶ Vicente Mengod, *Historia de la literatura chilena*, Santiago. Zig-Zag, 1967, p. 98.

⁵⁷ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas", p. 60

Estravagario (1958) fue sumamente criticado y rechazado.⁵⁸ Un dato curioso de la relación entre ambos poetas es el hecho de que Pablo Neruda haya conocido la antipoesía varios años antes de su publicación, provocando su opinión aprobatoria. Nicanor Parra comenta:

Recuerdo que a finales de los años 40, Pablo Neruda nos invitó a Juvencio Valle y a mí un fin de semana a Isla Negra. Ahí leí por primera vez los antipoemas y causaron más hilaridad que simpatía. Pablo reaccionó de una manera particularísima: se paseaba de un lado a otro como un oso enjaulado, se rascaba la nariz, me miraba y me preguntaba que cómo había hecho eso, escribir poesía de la nada. Al final me dijo: "Si tú haces lo mismo a lo largo de todo un libro, entonces va a ocurrir algo". La reacción de Neruda fue positiva...⁵⁹

Ambos publicarían más tarde, en 1962, el volumen *Discursos* escrito en colaboración. A pesar de que estos antecedentes supondrían cierta relación amistosa profunda, parece que la

⁵⁸ Después de *Canto general* (1950) la imagen de Neruda se congeló de algún modo. Aunque cada nuevo libro se vendía bastante, el gran poeta era el de *Veinte poemas y una canción desesperada*, *Residencia en la tierra* y *Canto general*. De hecho a las nuevas publicaciones se les daba una atención más bien escasa y distraída. Se sentía que el poeta escribía demasiado y descuidadamente. El público recibió con suma frialdad a *Estravagario* (1958) lo que defraudó al poeta. Jorge Edwards recuerda una lectura en voz alta con textos de este libro en la cual los aplausos se encontraron muy distantes de los años de gloria. Jorge Edwards, pp. 88 y 89; 281 y 282. *Odas elementales* fue recibido moderadamente bien, reconociéndole hallazgos y altura poética. Pero el ansia nerudiana provocó que las tres siguientes obras, de la misma extracción, resultaran reiterativas, obvias y monótonas. Otra vez la cantidad, la autocomplacencia y la falta de discriminación. José Miguel Ibáñez Langlois, "El ciclo poético de Neruda (II)" en *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago. Nacimiento, 1975, pp 183-185

⁵⁹ Hernán Lavín Cerda, "El hombre imaginario y otras ideas luminosas", p. 60

comunicación no fue del todo cercana. Existen indicios tanto de divergencias políticas como de reservas meramente personales entre ellos —situación como hemos visto nada rara en el medio.⁶⁰

Otro de los puntos en común entre Neruda y Parra son los años de raigambre vanguardista del primero y en especial su editorial “Sobre una poesía sin pureza” escrita en 1935. Lo expuesto ahí

⁶⁰ Nicanor Parra aparecía esporádicamente en el círculo de amigos de Neruda, nunca con toda fidelidad. “.. una convivencia que Parra y Neruda, trataban de mantener en términos amistosos, pero que nunca despegaba bien, que tenía retrocesos bruscos y frecuentes, y que desembocaría, hacia fines de la década del setenta [*sic, seguramente debe decir sesenta*], en un distanciamiento definitivo.” Jorge Edwards, pp. 74, 98 y 99 Parra vivió intensamente y en carne propia el problema ideológico del “compromiso del escritor”, tanto sentimental como intelectualmente. Consideraba muy similar la situación de las décadas de 1950 y 1960 con lo que había ocurrido en la época del surrealismo en cuanto a sus conflictos político-literarios: un grupo de escritores que pensaban que obra y acción debían ser coincidentes, y otro grupo disidente que podría llamarse de librepensadores en materia literaria. Sobre los hechos políticos que habían influido en su obra, declaraba. “Sobre mi obra es más difícil. Más bien sobre mi persona exterior y sobre algunos afectos.” Mencionaba a la revolución española, la guerra de Vietnam, las situaciones africanas, la guerra lenta de la miseria y el subdesarrollo, y a la Segunda Guerra Mundial, que “le hizo vibrar muy profundamente [.] y por cierto la Revolución cubana ha sido la explosión más directa y la que más me ha interesado, la que ha desencadenado más fuerzas. Desgraciadamente yo no soy un poeta político [...] no soy un poeta de encargo, ni un poeta que trabaje por motivos ideológicos; a pesar de que tengo mis posiciones en la práctica [...] me parece que eso pertenece al dominio de la razón; y tal vez la poesía opere en cambio en las zonas más oscuras del ser [.] [Soy un] poeta político, sí, pero no politiquero [.] ¿Qué es la cultura, en último término, sino un proceso político superior?” Mario Benedetti, pp. 41, 42, 48, 49 y 53. Ante estas posiciones era imposible que en términos ideológicos no se diera cierto choque con Neruda, que provenía de la vieja guardia estalinista a pesar de tener en sus últimos años algunas reservas frente al radicalismo

hubiera sido perfectamente firmado por el segundo sin el menor asomo de incongruencia. El texto parece un manifiesto de la más típica antipoesía:

Buscamos una poesía, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orín y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.⁶¹

Pero este texto teórico —como en otros casos— no define necesariamente la *praxis* poética de quien lo redactó y mucho menos el de alguien tan cambiante como Neruda. Sus postulados se alejan del tono solemne, iluminado y autosuficiente de la mayor parte de las tres mil páginas nerudianas. Las diferencias entre estos poetas saltan a la vista. Pablo Neruda es el poeta de la voz cósmica, el himno, la canción, lo hermético, lo ciego, lo turbulento, la angustia, lo grandioso, lo sublime, la verbosidad (aun siendo sencillo), el tono mayor y la militancia ideológica, el sujeto superlativo, profético y centro del

⁶¹ Continúa el texto: "La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído; el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada [...] Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco la luz de la luna, el cisne en el anochecer, "corazón mío", son, sin duda, lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.", editorial escrita por Pablo Neruda para la revista española *Caballo verde para la poesía*, dirigida por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, cita de Mario Ferrero, "Pablo Neruda", pp. 87 y 88

mundo, la naturaleza, lo trágico y el héroe: *la poesía gorda*. Parra es la plática chilena y el prosaísmo, lo ridículo, lo pequeño, la desmitificación, el periódico, el energúmeno y el escepticismo, el hombre cualquiera, el sujeto problematizado, la calle, la ironía, la parodia, lo tragicómico y el antihéroe: *la poesía flaca*. Las oposiciones podrían multiplicarse y han sido reiteradamente vislumbradas.

Finalmente, en cuanto a las relaciones que Nicanor Parra entabló con sus contemporáneos, tiene que mencionarse en primer término al movimiento Mandrágora, con el que siempre mantuvo una permanente distancia estética y aun cierta enemistad.⁶² El surrealismo, en general, tuvo una amplia extensión en la poesía chilena, dándose en forma abierta, heterodoxa y con fuertes dosis de intelecto. Mandrágora encarnó un surrealismo un tanto tardío, siempre a la sombra de Vicente Huidobro. A veces mostraba detalles de humor — herencia directa del movimiento francés— pero de continuo se tornaba inútilmente oscuro y formal, sin llegar a nada. Mandrágora impuso los atentados contra el régimen o contra la concordancia de frase, lo que resultó letal para los indisciplinados: dio origen a una poesía de recursos hiperretoricistas, negligencias o borrones bajo el nombre de

⁶² Enrique Lihn recuerda que Roberto Humeres y Luis Oyarzún le llevaron a conocer a Nicanor Parra en la casa de éste, en compañía de Luis Diharce, "ahí por el año 47, cuando todavía hacía pre-antipoemas del tipo de sus *Ejercicios retóricos*". Parra leyó sus textos entonces más recientes. Fue incómodo porque los jovencuelos guardaron un tímido silencio. Después supo que Parra lo interpretó como señal de que eran infiltrados del grupo Mandrágora, con el que nunca mantuvo buenas relaciones. Basta recordar los versos: "Surrealismo de segunda mano" y "La poesía de gafas oscuras". Pedro Lastra, p. 19.

licencias poéticas o “desviaciones de la norma”. Comenzaron a aparecer múltiples autores de “poesía sin poemas”: escribientes que redactaban versos por toneladas, producto también del ejemplo de *Canto general* y Pablo de Rokha.

Nicanor Parra reaccionó precisamente contra las anteriores características: ornamentación excesiva, musicalidad fácil y la intransitividad de una poesía hecha sólo de figuras de palabras, a las que él llamaba “los metaforones del 38”. Esto sin olvidar las metáforas de autores como Juvencio Valle y Julio Barrenechea, poetas de la naturaleza y la provincia, de tono menor o léxico nerudiano, siempre anclados en la métrica tradicional —aunque no exentos de hallazgos expresivos.⁶³

* * *

Nicanor Parra es el más influyente de los escritores de la llamada *generación del 38*. Aunque no formó propiamente escuela, muchos jóvenes de los años cincuenta le imitaron. Algunos incluso cultivaron su amistad.⁶⁴ Entre los más destacados nuevos poetas de

⁶³ Pedro Lastra, pp. 25 y 26. Cabe hacer aquí la excepción de Gonzalo Rojas, quien militó un tiempo en Mandrágora pero, tras sentir la atracción de Neruda, adquirió una nueva actitud. Su dicción poética delata estos dos estímulos, pero también una búsqueda permanente. Al igual que Parra sintió rechazo por los “poéticos poetas”, logrando un intimismo confesional, apasionado y escéptico, y aun una poesía con preocupaciones sociales. De él Parra ha dicho: “En las conversaciones de Los Guindos, Gonzalo [Rojas] me entregó la llave del templo de la poesía negra, pero yo aticé en él el fuego de la poesía blanca.” Pedro Lastra, pp. 21-22.

⁶⁴ Enrique Lihn recuerda que Nicanor Parra aceptaba las críticas de aquellos jóvenes: “La seguridad pública de Nicanor era simpáticamente relativizada en el trato personal: la fe absoluta en sus antipoemas no habría hecho sistema con ellos. El caso es que unos muchachos de veinte

aquel tiempo se encuentran Enrique Lihn, Armando Uribe Arce y Alberto Rubio quienes, gracias a la asimilación de distintas influencias foráneas, dieron forma a su aliento personal.

Nicanor Parra estableció un cambio radical en la poesía chilena: nuevos caminos y aperturas. Puso en tela de juicio no sólo la herencia literaria nacional, sino la cultura universal, pero siempre arraigado en los valores cotidianos de la chilenidad. Él mismo lo sabía y, consciente de su impacto, desarrolló una concepción poética a propósito.

—¿Cuál crees que es la mejor resonancia, la resonancia más positiva que tiene tu obra en las generaciones más jóvenes, tanto de poetas como de no poetas?

—Una desintegración de la nebulosa cultural añeja, o sea de la nebulosa anterior. En ese sentido, mi trabajo es eminentemente político, y debería operar en un plano muy efectivo. Un antipoema en este sentido no es más que la punta de un alfiler que toca un globo que está por reventar. Se renuncia definitivamente a la escala de valores que nosotros heredamos de nuestros abuelitos.⁶⁵

4.3.3 La poesía popular chilena

Otra vertiente indispensable en la formación de las ideas estéticas de Nicanor Parra es la tradición poética popular. Esta herencia tiene su origen tanto en el folklore chileno como en otras manifestaciones europeas de corte juglaresco o neopopularista. Se trata de una línea que recorre la lírica, la música y los bailes tradicionales chilenos

años o menos, como Jodorowsky y yo nos sentíamos autorizados por la actitud de Nicanor para dictaminar enfáticamente sobre los antipoemas. Llegamos a proponerle cambios, que él aceptó. Así, por ejemplo, el poema "Carta a una desconocida" era un poema largo que quedó reducido a su primera estrofa." Pedro Lastra, pp. 24-25

⁶⁵ Mario Benedetti, p. 53

—esquinazos, décimas, cuecas— y se conecta con la poesía popular hispánica y latina. “Esa inclinación hacia la copla popular se da a lo largo de toda la obra de Nicanor Parra, alternando con el intelectualismo rebelde, ácido, complejo, que acaso sea la característica de su antipoesía.”⁶⁶ Nicanor Parra ha comentado acerca de la influencia folklórica en su creación poética:

He tenido la oportunidad de estudiar más o menos detenidamente la obra de los poetas populares chilenos del siglo XIX, y ya hace unos 20 o 25 años [la entrevista es de 1969] que llegué a la conclusión de que lo más importante de la poesía chilena del siglo XIX, estaba en la poesía popular [...] hay además otras influencias en la poesía chilena [...] un poeta que es una transición entre la poesía popular y la poesía culta chilena, que es Pezoa Véliz.⁶⁷

Esta opinión crítica es compartida por otros escritores, que han coincidido en señalar cuán lejos se encuentran los poetas cultos del siglo XIX del temperamento y las vivencias genuinas del pueblo chileno. A su gravedad han opuesto la mirada viva, genuina y directa del lirismo popular, en el que no se aprecia ni la forzada melancolía, ni las actitudes artificiales del romanticismo libresco. La poesía popular desdice al poeta *artístico* —deseoso de hacer *arte* bajo una doctrina estética de pretensiones trascendentes sin asumir verdaderas

⁶⁶ Mercedes Rein, p. 101

⁶⁷ Mario Benedetti, pp. 40-41

vivencias personales— y desarrolla por el contrario un tono en el que sobresale el humor, la naturalidad, la cursilería pueblerina y la robustez expresiva.⁶⁸

Parra subraya el carácter festivo de lo material y corporal en la poesía popular chilena. Aprecia las formas discursivas desacralizadoras y desjerarquizantes del “realismo grotesco” de la cultura popular. Admira su liberación del sentimentalismo y del melodramatismo: su horror a lo infinito y su carnavalización de la muerte. Al referirse a un “verdadero juglar provinciano”, es decir, un poeta popular de su país, afirma:

Por ejemplo él decía esta cosa que es digna de un Quevedo: ‘El que va a mear y no se pee, es como el que va a la escuela y no lee. ¡Hay que ver, ah! Es una especie de grafiti, también una especie de ‘artefacto’. Yo después de mucho bregar estoy llegando a fórmulas que él manejaba a diario. Es un humor de grueso calibre, un humor medieval y de suburbio que no está ausente en la antipoesía.’⁶⁹

El folklore chileno ha sido esencialmente rural. Predominan en él rasgos españoles, sin presentar fuertes influencias africanas, asiáticas o indígenas como en otras latitudes americanas. En los versos y tonadas chilenos sobresale su carácter hispánico aun a niveles de translación textual. El arte popular, primordialmente criollo, resultó más penetrable al total de la población por lo simple de sus raíces.⁷⁰ Para

⁶⁸ Jorge Elliott asegura que no se debe inferir, necesariamente, una influencia sajona en el humorismo de Parra y en el de otros poetas de la nueva generación. Jorge Elliot, pp. 44-48 y 61

⁶⁹ María Nieves Alonso y Gilberto Triviños, pp. 10-11.

⁷⁰ No existió en Chile una cultura autóctona altamente desarrollada y no se llevó al país en gran número a gente de raza africana o asiática. Jorge Elliott, pp. 39 y 40. Actualmente una tercera

Jorge Edwards, hacia la década de 1950 todavía los poetas populares constituían un fenómeno muy característico de la vida chilena, aunque observa con escepticismo que hoy en día se trata de “una especie humana en extinción”.⁷¹

La evidencia más clara de la inmersión de Nicanor Parra en la lírica festiva lo constituye el libro *La cueca larga* (1958), compuesto para ser cantado y bailado —con música de su hermana la folklorista Violeta Parra—, que explora temas dedicados a la guitarra, el vino, el payador y los bailarines, siempre con la risa socarrona del campo y de las ciudades chilenas. En este libro se recrea el romance asonantado y los estribillos zapateados. Se dice que en ciertos ratos de ocio el autor de los antipoemas solía bailar cueca. En una entrevista —ya antes citada—, expresa la admiración y empatía que siente por el roto chileno como estereotipo cultural. Tras citar a dos personajes del siglo XX que le interesan profundamente —Franz Kafka y Charles Chaplin— menciona a esta tercera figura:

...el roto chileno (ya sea el roto campesino, el huaso, o el roto propiamente tal). Ese sujeto siempre está enseñándome, y si tuviera que elegir realmente entre todos a mi maestro, por cierto me sacaría el sombrero ante este personaje.⁷²

parte de la población es criolla, descendiente principalmente de españoles, y las dos terceras partes son mestizas. La fuerte influencia europea constituye uno de los rasgos más característicos de la población chilena con respecto a la de otros países iberoamericanos. Josefina Cruz Villalón, *Chile*, México: Red Editorial Iberoamericana, 1991, pp. 58-64.

⁷¹ Jorge Edwards, p. 49.

⁷² Mario Benedetti, p. 40.

Según Fernando Alegría:

...la gente huasa le ha considerado [a Nicanor Parra] uno de los suyos: le ha reconocido y apreciado su cinismo, su apetencia gastronómica, su agresivo desprecio por la mujer y su habilidad para mantenerla subyugada, su bulliciosa amargura y sus sangrientas parodias de las instituciones burguesas, su modo indirecto de exaltar el estoicismo de aquellos a quienes describe pudriéndose en la decadencia.⁷³

El interés de Nicanor Parra por la cultura popular no se reduce a las expresiones al interior de su frontera nacional. Afirma:

...he leído la literatura francesa, y allí también hay algunas pistas que seguir. Un estudiante alemán, Thomas Stromm, vino el año pasado a Chile para escribir una tesis sobre la antipoesía, y el resultado de su tesis se llama *François Villon y Nicanor Parra*; sostiene que hay una relación bastante grande entre los dos tipos de poesía, lo que no puede ser novedoso para nadie, ya que François Villon fue un poeta popular de su época, y yo he estudiado mucho esa línea. Los temas de la poesía popular se repiten en los diferentes idiomas, especialmente en los de origen latino.⁷⁴

Esta línea que Parra menciona es la trazada por libros y autores como la *Gesta Romanorum*, el *Poema del Cid*, el Arcipreste de Hita, el *Romancero*, Miguel de Cervantes Saavedra y Federico García Lorca.

Debe advertirse que la predilección por la lírica popular cuenta con otros representantes dentro de la poesía chilena. Entre ellos se encuentran Diego Dublé Urrutia, Julio Vicuña Cifuentes, Max Jara, Pablo Neruda y, muy particularmente, Óscar Castro.⁷⁵

⁷³ Fernando Alegría, "Parra anti Parra", p. 179.

⁷⁴ Mario Benedetti, p. 41.

⁷⁵ Diego Dublé Urrutia (1877-), crollista y costumbrista, desarrolló temas marítimos, festivos y legendarios con toques de humor. Comentó líricamente la vida de mineros, huasos y trabajadores

Hacia 1937 se publicaron numerosos romanceros, entre los que destacan los escritos por Nicanor Parra y Óscar Castro. De ellos se ha dicho que ambos aclimataron y asimilaron en Chile el casticismo popular de Federico García Lorca como una reacción contra el hermetismo de Pablo Neruda. En busca de un lenguaje más directo y claro, encontraron en el neopopularismo español un fuerte punto de apoyo. Esto sucedió en un momento en que se comenzaba a valorar el folklore nacional chileno, en especial bajo el auspicio del poeta y antropólogo Tomás Lago, fundador del Museo de Arte Popular de Chile. Óscar Castro obtuvo un éxito más sonado en el momento de su aparición, pero murió muy joven, a los 37 años.⁷⁶ Por su parte Nicanor Parra renegaría de esta primera etapa, representada por *Cancionero sin nombre* (1937), excluyéndola de su *Obra gruesa* (recopilación de 1969).

con gusto narrativo Julio Vicuña Cifuentes (1865-1963) fue un erudito universitario especializado en temas filológicos y folklóricos; modernista, con inclinación por crear personajes y narraciones humorísticas e irónicas Max Jara (1886-1965), poeta de tono menor, pseudorromántico, creó romances y tonadas de raigambre tradicional — *Ojitos de pena*, con un tono de canción de cuna, es famoso en el país—. De Pablo Neruda se ha señalado que algunos poemas de *Canto general* intentan una estructura poética popular con base en el metro clásico de la tonada y la cueca. Ello sin contar a autores como Ángel Cruchaga Santa María, Juan Guzmán Cruchaga y Juvencio Valle que, sin llegar al neopopularismo, muestran inclinación por lo pastoril y bucólico.

⁷⁶ Óscar Castro (1910-1947), un poco campesino, un poco provinciano, se dio a conocer como poeta en 1936, en Valparaíso, en un homenaje a García Lorca, con textos de temas populares recreados en lenguaje culto: la tierra, los árboles, los trabajadores.

La energía de la tradición popular se respira en toda la antipoesía de Nicanor Parra. De ella hereda no sólo su capacidad episódica y narrativa, sino el desgarbo para el manejo de las rimas y de la métrica. Gracias a su inmersión en el mundo *no culto*, Parra escapa de lo meramente intelectual, libresco e intertextual abriendo su perspectiva hacia un universo inmediato y común. La influencia radica más en su actitud vital que en las estructuras formales. La antipoesía, gracias a sus raíces populares, se sumerge en la lengua hablada e invade, sin reservas, una franja genérica y emocional desdeñada por buena parte de la *lirica culta* precedente: la risa, la farsa y el humor.

CONCLUSIONES

ANTIPOETA

Hablante lírico múltiple y multifacético

Artefacto

La variedad de la antipoesía dificulta su definición. A lo largo de sus distintas etapas muestra formas, tonos, temáticas y vocabulario diferenciados. Aunque la experimentación sobresale como su actitud favorita, también es evidente el rigor en el manejo de determinadas técnicas y recursos expresivos tradicionales. La antipoesía representa tanto una visión desenfadada y personal como la adhesión a una herencia literaria. La creación es objeto de una búsqueda incansable y constante:

Jóvenes

Escriban lo que quieran

Que sólo se puede seguir un camino:

En poesía se permite todo.

(“Cartas del poeta que duerme en una silla”/ Otros poemas)

La antipoesía, desde su definición, resulta contradictoria. Su discurso en realidad no tiene la dosis de destrucción suficiente para ser considerada anti-artística. Nicanor Parra saca a la poesía de moldes convencionales y al hacerlo su obra se vuelve “antipoética sólo en este sentido, pues es altamente poética en su manera de configurar

significados verbales insustituibles.”¹ Se trata de una etiqueta que el autor —azarosamente al principio y con toda intención después— otorga a su creación como parte integral de la misma. A la vez que niega actitudes, tonos y formas que le precedieron, Nicanor Parra apuesta por procedimientos poéticos específicos. Crea una voz singular y un estilo personalísimo. Propone nuevos caminos. La antipoesía se transforma en un homenaje a la libertad con los descubrimientos, riesgos, placeres y extravíos que esto conlleva.

Sea como sea, me parece que llegó la hora de correr todos los riesgos, más allá de lo que puedan o no puedan decir los críticos de siempre, aquellos que suelen venir de atrás y sólo repiten los modelos establecidos.²

Hay que atreverse, hay que ser audaz, no hay que reprimirse tratando de agradar a todos. Eso es fatal. No hay que buscar el aplauso fácil ni la aceptación de la crítica. Debíamos hundir al censor que llevamos dentro, antes que dicho censor acabe con nosotros.³

Nicanor Parra propone una poética de la desacralización. En su obra desmitifica el oficio literario: evidencia su carácter material técnico en oposición a la concepción idealista de la inspiración. Niega el uso de la poesía como vehículo puro de la “propia expresión”. No cree en la poesía como mera labor verbal —o verborrágica.⁴ Los discursos inspirados se ponen al desnudo. Niega a la oscuridad elitista, a los

¹ Andrew P. Debicki, p. 161

² Hernán Lavín Cerda, “El hombre imaginario y otras ideas luminosas”, p. 57.

³ Entrevista con Juan Andrés Piña (*Conversaciones con la poesía chilena*), citada por Hernán Lavín Cerda, “Encuentro con Nicanor Parra”, pp. 333-335.

⁴ Pedro Lastra, p. 83.

predicadores y a los filósofos constructores de verdades absolutas.⁵ Defiende una poesía “de carne y hueso” en oposición a las conceptuosas y abigarradas catedrales de tinta. Lleno de teatralidad y desnudez encarna un ejercicio pleno de antiolemonidad. Declara la “guerra a la metáfora”. Consistentemente evoca la renovación del proceso poético y sus materiales.

Me parece que el trabajo de un poeta no consiste en hacer empanadas (repetir una empanada igual a la otra) sino que siempre tiene que estar buscando algo nuevo. El poeta para mí no es un artesano. En esto disiento profundamente del punto de vista de algunos críticos e incluso de algunos filósofos, que han pretendido reducir el trabajo del escritor a una labor de artesanía [...] El *Soliloquio del individuo* [por ejemplo] es un documento, una especie de alarido [...] Parece que por lo menos una corriente de la crítica coincide también con el autor. Es una cosa que salió no sé cómo, porque hay un abismo entre ese poema y todo el resto de la obra. El resto parece una poesía más o menos calculada; en cambio el *Soliloquio* es una obra muy enigmática [...] Si se puede hablar de iluminación, o de revelaciones, me parece que algunas de ellas se dan en ese poema. Es un poema revelado, en cambio los otros son poemas elaborados, que pueden tener o no fragmentos de iluminación.⁶

Nicanor Parra no sólo pone en tela de juicio la herencia literaria y los modos poéticos en uso, sino la cultura universal con esperanza en el progreso y en la superioridad humana.⁷ Para Marlene Gottlieb “La poesía de Parra es un ataque a las instituciones, tradiciones e ideologías políticas, religiosas y estéticas mediante las cuales el

⁵ Edith Grossman, p. 42.

⁶ Mario Benedetti, pp. 52-53.

⁷ Entrevista con Juan Andrés Piña (*Conversaciones con la poesía chilena*), citada por Hernán Lavín Cerda, “El hombre imaginario y otras ideas luminosas”, p. 60.

hombre [...] se defiende del caos absurdo [...] le quita la máscara a la sociedad y la expone en toda su podredumbre [...] obliga al hombre a verse en toda su ridiculez [...] Nada, ni el mismo poeta, se escapa de ese proceso de desmitificación por la ironía.”⁸ Refleja un mundo ríspido, urbano y conflictivo. Practica la autoirrisión y el chiste. A veces desencantado, a veces eufórico y siempre rabiosamente inconforme, Nicanor Parra invita a disfrutar una belleza de sencillez extraña. De lo que se trata —dice citando a Macedonio Fernández— es de descolocar al lector:

Lo que tiene que hacer el poeta es descolocar al lector, o sea, hueveo que también se llama. Chuleta de lujo y uno mira para otro lado. Le da la chuleta de lujo al compañero que está al lado en el colegio y uno mira pallá parriba y este otro no sabe quién le pegó. Entonces uno ha llegado a descolocar al lector...⁹

Cargado de iconoclasia, empujado por el escepticismo de su época y convencido de su papel renovador, Parra enarbola una poesía del nihilismo. Acaso como producto de su formación físico-matemática la relatividad universal y la incertidumbre se vislumbran con fuerza en su obra.

[La física] está presente en todo lo que escribo. Siempre el más y el menos, carga positiva y negativa, el protón y el electrón, algo y su contrario [...] Y no puedo olvidarme del Principio de Relatividad y el Principio de Indeterminación, que son fundamentales en la física de este siglo; me llamaron mucho la atención desde el comienzo. Creo que sin esos principios yo no me hubiera atrevido a

⁸ María Nieves Alonso y Gilberto Triviños, p. 7.

⁹ Nicanor Parra en: Carlos Decap, “Nicanor Parra y su chuleta de lujo. Entrevista”, *Alforja. Revista de poesía*, núm. XI, Invierno 1999-2000, México, p 124

relativizar, ni tampoco a indeterminar. Relativizar, porque la ironía es un método de distanciamiento. La física nos enseña que es muy difícil hacer aseveraciones tajantes, y que el terreno que pisamos es muy débil [...] hoy se habla de indeterminación. La ecuación opera pero no estamos en condiciones de precisar dónde va a estar, porque hay un margen de error [...] Yo, entonces, he pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura y de la sociología [...] Pienso que los métodos de trabajo de los modernistas son newtonianos, y que hay que ponerlos en tela de juicio a través de una actitud relativista. Por ejemplo, el caso del lenguaje: el vocabulario tradicional era muy limitado; se hablaba de un lenguaje "poético", no tan sólo como vocabulario sino como sintaxis, como semántica. En la antipoesía se renuncia a esta formulación y todas las palabras tienen derecho a entrar en el discurso [...] Habría que pensar más bien en el poeta como un sujeto que asume su precariedad, versus delirio de grandeza. El poeta ocupaba el lugar de los sacerdotes, como intermediario entre este mundo y el otro. En cambio, en la postmodernidad el mundo no va más allá de nuestras propias narices, jugamos con las cartas del naípe tal cual las conocemos. La antipoesía no busca el engrandecimiento del sujeto, y éste no quiere pasar por vidente ni por hombre superior [...] [Los poetas del modernismo] están en posesión de una verdad y, a su modo, son autoritarios. El poeta del modernismo entra a un espacio equis, se instala y no sale; en cambio el otro está siempre en movimiento de émbolo. El método modernista iría acompañado de una alienación total: se entra al espacio poético y se queda al margen de la vida cotidiana. Entonces aparece el poeta como maldito, como un personaje que no sabe desplazarse en el mundo real, alguien distinto. En cambio, el otro sujeto entra a un espacio, que podemos llamar literario, pero inmediatamente sale y puede recuperar su equilibrio. Tiene un pie aquí y el otro allá... El poeta no es un dios ni un pequeño dios, sino un hombre de carne y hueso.¹⁰

Nicanor Parra —por otro lado— se resiste a la idea de que la lucha social sea tomada como fundamento de la labor poética. Aunque se define en contra de la política de los Estados Unidos también ataca

¹⁰ Entrevista con Juan Andrés Piña (*Conversaciones con la poesía chilena*), citada por Hernán Lavín Cerda, "Encuentro con Nicanor Parra", pp. 336-337.

las formas autoritarias del comunismo. Permanece en una actitud de francotirador con reticencia expectante.¹¹ Comparte la influencia cultural anglosajona y se vincula con la poesía *beatnik*. Es cosmopolita y ecléctico. Profesa una especie de vocación de ojo crítico de la civilización occidental. Sin embargo, la iconoclasia y la agresividad no conducen necesariamente a la indiferencia ni a la claudicación, sino a la aceptación de las contradicciones. El antipoeta representa una multiplicación de máscaras. En última instancia el objeto poético penetra las fronteras de la ambigüedad.

...la idea base de la estética de John Keats [es lo que él llamó] la capacidad negativa del poeta. Según él, la capacidad negativa consiste en la capacidad para vivir en la contradicción sin conflictos. O sea, aquí hay un no rotundo al proceso dialéctico de Hegel y de Marx. Entonces no nos queda otra cosa que asumir la contradicción. Y, según Keats, quien tuvo esta capacidad en grado máximo fue Shakespeare. O sea, no a la poesía ideológica; en el último término, no a la poesía con camiseta. No se trata de defender o de condenar, o bien, condenar y defender simultáneamente. Es decir, unos condenan y otros exaltan.[...] No un hablante, sino una muchedumbre de hablantes. Todas las voces no sólo tienen derecho a llegar ahí, sino que deben llegar [...] El poeta entonces actúa como un simple moderador de una mesa redonda, alrededor de la cual están sentados todos los seres humanos, los vivos y los muertos.¹²

La antipoesía implica una manera de escribir y un modo de ver el mundo. El antipoeta incorpora giros dialectales (desde las *frases hechas* hasta los *slogans*) y produce constante intratextualidad. Aprovecha técnicas y expresiones de la publicidad, la homilía, las

¹¹ Mercedes Rein, pp. 104-106.

¹² Carlos Decap, pp. 124-125.

redacciones administrativas, el panfleto y el periodismo. El juego con el ingenio, la agudeza, la gracejada, la contención del sentimiento y el coloquialismo son sus armas principales. Insiste en que "la poesía puede ser sólo vida en palabras y que la vida está en el lugar común. El poeta es un hombre común. Él se queda en un vacío cuando se aleja de la comunidad, de la tribu, como sucede cuando un árbol es removido de la Tierra: se seca, se muere."¹³ La antipoesía se transforma en un grano de arena —modesto o crucial— en la transformación de los discursos poéticos tradicionales. Su relevancia en el presente queda por confirmarse en el futuro.

En relación con la antipoesía, ésta irrumpe como un contradiscurso, pero que al final es absorbido por el sistema, como pasa con todo discurso polémico...

Claro, algo parecido a lo que ocurrió con el modernismo. Por ahí leí yo que el modernismo está en el poder, aunque muerto. A lo mejor, tú dices, la antipoesía está en una situación análoga: en el poder, pero muerta. Al respecto quiero decir lo siguiente: la antipoesía es la poesía del habla, aunque no sólo es la poesía del habla; en último término, también es de la escritura, pero empezó siendo la poesía del habla, y al habla no se puede renunciar en ningún texto poético. Una vez que se llega al habla ya no se retrocede [...] O sea, cuando se llega al habla se termina de una vez, y para siempre diría yo, la poesía de jerga personal. La poesía como jerga personal desaparece. A partir de la antipoesía, la poesía tendrá que ser siempre una poesía del habla y, claro, los poetas se van a distinguir, de todas maneras, unos de otros de la misma forma como se distingue una persona de la otra en la vida real.¹⁴

¹³ Edith Grossman, pp. 8-9.

¹⁴ Carlos Decap, p. 127.

La virtud principal de Nicanor Parra radicó en haber liberado a la poesía de su corsé barroco autoconsagratorio. En defender una postura lúdica *a priori*. Implicó una invitación a transgredir, subvertir y correr riesgos. Asumir la irreverencia, el insulto, la payasada y la blasfemia como territorios propios de la poesía. Su legado rebelde y contestatario flota en el aire pese al deterioro del tiempo. La herencia antipoética —aunque a veces imperceptible— resulta innegable en el proceso general de la poesía hispanoamericana.

Apéndice: Algunas definiciones en torno a la comicidad

APÉNDICE A. La comicidad

El concepto de comicidad está relacionado con la risa como capacidad inherente al ser humano.¹ Hay especies muy variadas de lo cómico, pero todas tienen como propósito provocar la risa. La hilaridad puede ir desde la abierta carcajada hasta la sonrisa velada o la mueca agridulce.

Existen fuertes dificultades para definir en términos estéticos a la comicidad y a las distintas especies de lo risible. Lo cómico tiene múltiples variables. Diversos enfoques han sido empleados para explicar el fenómeno (La mayor parte de los estudios se han centrado en la risa).

Entre los aspectos señalados de la explosión cómica se encuentran: la idea de “descarga emocional” y “alivio catártico”; el hallazgo sorpresivo de un mínimo sentido en lo desatinado; el proceso de desconcierto-esclarecimiento propio del chiste; la minoración valorativa de un hecho o de un personaje; la percepción, en un contexto lúdico, de un contraste, contrasentido o incongruencia; una doble impresión lógica y absurda al interpretar elementos dispares.

¹ Para Baldassare Castiglione (1478-1529): “...la risa es tan natural en nosotros que, para describir a un hombre, se suele decir que es un animal dispuesto a reír, porque el reír solamente se ve en los hombres.” Citado por Néstor Luján en *El humorismo*, Barcelona. Salvat Editores, 1973 (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 73), p. 22.

Lo risible concierne desde creaciones poco elaboradas o de mero pasatiempo —las bromas, las payasadas, las tomaduras de pelo, las puerilidades y los chistes— hasta formas artísticas o géneros literarios establecidos — las rutinas bufonescas, la comedia, la sátira, la farsa, etc.—. Lo cómico retrata generalmente estereotipos de lo ridículo exagerando las proporciones en forma burlesca, sarcástica y caricaturesca.

Los valores de lo cómico se encuentran determinados por su contexto situacional y sociocultural —varían de un grupo social a otro, de país a país y de tiempo en tiempo—. Sin embargo, puede señalarse un rasgo fundamental en su génesis: la agresión.² Desde la antigüedad, lo cómico ha sido entendido como un espectáculo de lo ridículo, incongruente, deforme o erróneo que suscita por ello un sentimiento de superioridad manifiesto en la risa amarga y suprema.

² Sigmund Freud clasifica los chistes, considerados como fuente de placer cómico, en dos: los chistes inocentes, que radican en el mero placer infantil de disparatar (los juegos silábicos sin sentido, por ejemplo), y los chistes tendenciosos, a los cuales divide a su vez en dos: los hostiles (sarcasmo, sátira, difamación o agresión) y los obscenos (destinados a mostrar grosería y desnudez). En resumen, puede hablarse de dos grandes divisiones en los chistes: los agresivos y los no agresivos. Asegura que la comicidad produce el triunfo del narcisismo y la invulnerabilidad del yo, en el que el yo se defiende y finge que los traumatismos y los ataques del mundo son una fuente de placer. En Néstor Luján, *El humorismo*, pp. 19-21 y en Rosa María Martín Casamijtana, pp 39-40.

En su raíz el propósito es *degradar* a los demás. La burla consiste en distanciarse y encontrar risible al objeto del escarnio. Hay cierta complacencia en el espectáculo del mal ajeno.³

Debe distinguirse a la alegría —como sublimación espiritual y profunda—, de la comicidad —terrestre y agresiva—. Se llega a confundir lo cómico con lo meramente gracioso (ingenioso y elegante) o con lo festivo (manifestación de contento), pero esta identificación resulta errónea, pues los últimos pueden existir sin la intención hilarante del primero. La dialéctica cómica se origina entre una actitud frívola y un significado terrible: un tono superficial y risible pero un fondo pesimista. Lo cómico es inseparable del dolor. La risa suena como desafío, engreimiento, resignación o desesperación. Afirmamos que somos diferentes de aquello que provoca nuestra risa. La explosión cómica acentúa nuestra separación. La risa termina en una conciencia del nihilismo. Ante la visión del vacío, la risa es la respuesta.⁴

La comicidad se ha manifestado en todas las artes y en todos los tiempos. Cualquier clasificación de las especies de lo cómico resulta subjetiva. En la poesía y en la literatura sus formas principales han

³ Para Thomas Hobbes: "La pasión de la risa no es otra cosa que un sentimiento brusco de triunfo que nace de la concepción súbita de alguna superioridad en nosotros, por comparación con la inferioridad de otros o con una inferioridad nuestra anterior": tomado de Ramón Gomez de la Serna, p. 179. Por su parte, Charles Baudelaire afirmaba: "La risa viene de la idea de la propia superioridad [.] Orgullo y aberración. [.] Lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre", en Charles Baudelaire, pp 23-24

⁴ Octavio Paz, "Risa y penitencia" en *Magia de la risa*, México: SEP-Setentas, 1971, pp. 33-35

sido: la sátira, el epigrama, la parodia, la comedia, la letrilla satírica, la novela cómica, la poesía lírico-humorística, el poema heroico-cómico, la farsa, el sainete, el cuadro de costumbres, entre otros. Todos ellos géneros y subgéneros que se han transformado a lo largo del tiempo.

APÉNDICE B. El humorismo

Los tratados de estética también se enfrentan con obstáculos al intentar definir al humorismo. Surgen sutilezas y enfoques cuya plurisignificación representa una dificultad para obtener una definición sencilla.

El equívoco más común radica en conectar al humorismo con la mera comicidad: confundir humor con buen humor. Se mezcla al humorista con el satírico, el grotesco y el cómico. Es cierto que la comicidad y el humorismo comparten una actitud lindante con la desesperación y el *mal humor*, pero se trata de conceptos hasta cierto punto opuestos y separados por leves matices. Lo cómico, en general, busca la carcajada, la burla y lo ridículo; lo humorístico persigue la sonrisa y, específicamente, la sonrisa intelectual interior.⁵ Otro constante equívoco consiste en concebir al humorismo como una especie de género literario. Algunos consideran que el humor es (un género) netamente moderno, crítico, de carácter nórdico-anglosajón, en tanto otros consideran que tal distinción es arbitraria: remontan su

⁵ Según Jonathan Swift: "La simple diversión es la felicidad de los que no pueden pensar."

nacimiento incluso a la antigüedad clásica y aseguran que no es un género, sino una actitud latente de algún modo en todas las obras de arte.

La palabra humor, y también *humorismo*, no tienen una derivación etimológica directa, pues tuvieron otro sentido antiguamente o ha variado con el uso su significado. En el latín clásico *humor* equivalía a líquido, cosa fluida, humedad o vapor. La medicina medieval, siguiendo a Galeno, distinguió cuatro humores de acuerdo con los distintos temperamentos: sanguíneo (sangre), flemático (flema), bilioso (bilis amarilla) y melancólico (bilis negra). A través del lenguaje médico la palabra *humor* se coló en el vocabulario común. En el Renacimiento, por ello, *humor* significó idiosincrasia, temperamento, manera de ser o estado habitual de ánimo.⁶ El sentido de “comicidad” para definir al humor corresponde a Inglaterra. Aunque ya en la época isabelina *humour* significaba familiarmente bufonadas, burlas, donaires y graciosas excentricidades, fue hasta fines del siglo XVII que apareció en Inglaterra el concepto cómico-humorístico, y en tal país adquirió carácter literario a lo largo del siglo XVIII.⁷

⁶ Con este significado crearon sus obras William Shakespeare y Miguel de Cervantes —que muchos autores consideran como “los más grandes humoristas”—, a quienes no se le ocurrió jamás que sus creaciones tuvieran *humor* en el sentido actual: sus personajes eran simplemente cómicos y risibles. Por otra parte, en español permanece aún el sentido de lo material en esta palabra, “el humor de la comida”, y también el sentido espiritual o anímico, humor *triste*, *jovial* o *alegre*, *buen* o *mal* humor (como rasgo constante de personalidad).

⁷ En el sentido moderno del término se considera como *humoristas* a autores ingleses del siglo XVIII como Jonathan Swift, Henry Fielding y Laurence Sterne; del siglo XIX a Charles Dickens y

Escritores y críticos han intentado múltiples propuestas para definir al humorismo. Para Paul Valery: "La palabra humor es intraducible. [...] ...se trata de una palabra sumamente imprecisa hasta el punto de no hallarse su significado propio más que en el conjunto estadístico de todas las frases que la contienen y que van a contenerla en el futuro."⁸ Para Gilbert K. Chesterton: "Intentar definir al humor demuestra falta de humor."⁹

En términos generales se define al humorismo como un estilo en el que se hermanan lo triste y lo alegre, la risa y el dolor, la gracia y la ironía, lo amargo y lo dulce: una complicada mezcla de sarcasmo, piedad, bufonería, seriedad, patetismo y socarronería. El humorismo no sólo busca hacer reír, sino llevar a una reflexión intelectual que

William Makepeace Thackeray, y del siglo XX al inglés Gilbert K. Chesterton, como a los irlandeses Oscar Wilde y George Bernard Shaw y al norteamericano Mark Twain. Este *humor* creado en Inglaterra adquirió tal prestigio que conformó el cliché internacional del hombre inglés como esencialmente humorístico y excéntrico.

⁸ Citado por André Breton en "Pararrayos. El prólogo podría titularse: pararrayos (Lichtemberg)", prólogo a su *Antología del humor negro*, Barcelona. Anagrama, 1966, p. 9. Para André Breton también es imposible forjar una definición global del humor, aunque asegura que éste se encuentra intrínseco en toda obra poética, artística, social o filosófica moderna que tenga algún valor. Para Pío Baroja "... hay tantas formas de humor como humoristas han existido. [...] En la literatura cada humorista es una isla." // Se ha considerado entre los principales humoristas, no ingleses (ni modernos), de todos los tiempos a. Aristófanes, Aristóteles, Menandro y Luciano de Samosata; Rabelais, Molière y Voltaire; Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo, Manzoni y Carlos Porta; Gogol, Turgueniev y Dostoievski, Stendhal, Kipling y Carlyle. José García Mercadal, pp. 25 y 27.

⁹ Eduardo Stilman, "Introducción" a *El humor negro* (antología), Buenos Aires: Brújula, 1969 [2a. ed.].

evite la visión unilateral de la vida: expresar la alegría de las cosas tristes y la tristeza de las cosas alegres. "En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste."¹⁰ Se considera que el humorismo no sólo pone de relieve lo ridículo, sino que además evoca la ternura y la compasión por los que sufren. En tanto la comicidad se funda en el sarcasmo y la irritación, el humorismo tiende a la simpatía, el sentimentalismo y la benignidad. Dicha ambivalencia presenta varios grados, bajo los cuales el humor reviste las formas de la ironía, la sátira y el desdén, pero siempre retornando a la simpatía y la melancolía. Esta visión ambigua se define como una postura: observar con indulgencia y tolerancia las contradicciones de la realidad. Una rebeldía y una esperanza de las que no se espera mucho. El humorismo como actitud, disposición y *solución vital*, más que como género literario.

El humorista asume una postura crítica. Se compeadece pero al mismo tiempo escarnece. Se inconforma ante la crueldad, la estupidez, la debilidad, la ingenuidad, las convenciones y la hipocresía humanas. Hasta cierto punto el humorista se vuelve antisocial y antipolítico. Todo se vuelve ilusorio ante la reflexión en el juego de la literatura. "Nos vemos [...] tales como somos, o más bien como quisiéramos ser?"¹¹ El humorismo es fundamentalmente negativo y sus actitudes van del escepticismo moderado al nihilismo absoluto. El

¹⁰ Ramón Gomez de la Serna, p. 169.

¹¹ Luigi Pirandello, *El humonismo*, Buenos Aires: El libro, 1946, p. 209-210.

humorismo destruye lo aparentemente coherente, definitivo, cierto, lógico y ordenado. El humorismo por ello es proclive al desconcierto, el pesimismo y el descontento. Para Jacques Vaché el humorismo es: "Un sentido de la inutilidad teatral y sin alegría de todo cuanto se sabe." El humorismo no busca soluciones: acepta el absurdo y el vacío universal. En última instancia es un medio de subversión, desengaño, lucidez y liberación. El humorismo "evita creer resolver problemas que son insolubles y que tal vez ni problemas son, sino la vida mal planteada, defectos de la vida..."¹²

APÉNDICE C. Humor negro. Humor absurdo. Grotesco.

A medio camino entre la risa y el horror se encuentra el *humor negro*.¹³ Nace de una indiferencia rayana en la crueldad. Puede tomar como objeto de escarnio a masacres, tormentos y torturas. Es una comicidad donde el bien y el mal, la vida y la muerte, la lógica y el absurdo se rozan y se confunden. Es un humor audaz, tenebroso y herético que contradice los valores más venerados. En mucho es producto del rechazo al melodrama y al patetismo romántico decimonónico y alcanza su máximo desarrollo en el siglo XX.¹⁴

¹² Ramón Gomez de la Sema, p. 167

¹³ El primero que aludió a un humor negro fue Aristóteles. Llamó a la melancolía "bilis negra", humor que en dosis adecuada era propia del genio, pero en exceso era causante de la locura.

¹⁴ Históricamente el humor negro cobró enorme auge con los movimientos de vanguardia a principios del siglo XX. En especial por sus protestas siniestras y descarnadas contra la sinrazón de la guerra. Los gestos de este humor atentaron contra los valores de la burguesía —que se horrorizó ante la crueldad y la injusticia del conflicto pero nunca evitó el desastre bélico—. Los

El humor negro encuentra lo risible en situaciones que en otras circunstancias podrían inspirar dolor, angustia, lástima o compasión. Max Ernst lo definía como aquel humor que no es rosa.¹⁵ El humor negro asume la corrosión moral y el descrédito humano. Es un humor hostil que niega la legitimidad de los buenos sentimientos. Alcanza tintes satánicos: alega las bondades, el goce y el triunfo del mal. Puede complacerse en temas macabros y fúnebres como el asesinato, el crimen, el suicidio y el canibalismo. Puede dirigir sus burlas contra los desgraciados, mutilados y enfermos. El humor negro niega los valores de la moral establecida y de la opinión pública.

* * *

En las fronteras del humor negro se encuentran lo *grotesco* y lo *absurdo*. Frente a la interpretación clásica del arte como belleza surge un concepto estético que incorpora la fealdad como fuente de placer.¹⁶

vanguardistas buscaban una agresión lo más hiriente y horrenda posible. El *Segundo manifiesto surrealista* ridiculiza a la bandera francesa, al clero y a la moral sexual tradicional, al tiempo que proponía la violencia absurda y gratuita. A pesar de este auge, la crueldad humorística se remonta históricamente a toda tradición y a todo arte. En la tradición hispánica, por ejemplo, se encuentra la pintura de Diego de Velázquez y de Francisco de Goya, así como las sátiras quevedescas y gongorinas.

¹⁵ Rosa María Martín Casamijtana, p. 151.

¹⁶ Victor Hugo, en el Prefacio a *Cromwell*: "...no todo en la creación es humanamente "bello", [...] al lado de lo hermoso existe algo que no lo es, que lo disforme puede hallarse al lado de lo armonioso, lo grotesco a un lado de lo sublime, el mal junto al bien y la sombra junto a la luz." Lo grotesco es un principio ajeno a la Antigüedad "imponiendo una forma nueva en el Arte." Tomado de Rosa María Martín Casamijtana, p. 33.

El grotesco surge de la deformación de la realidad. *Grotesco* es una palabra deriva del italiano *grotta* (gruta) que en el siglo XV designó a ciertas pinturas romanas encontradas en excavaciones. En ellas aparecían motivos florales estilizados y figuras humanas con miembros animales (y viceversa) que quedaron vinculadas al concepto de lo extravagante, lo extraño y lo ridículo.

Un rasgo esencial del grotesco es lo monstruoso. El grotesco entroniza la deformidad con una dosis de hilaridad. Una integración de lo trágico y lo cómico que produce una sensación de desconcierto. La fealdad y la distorsión derivan hacia lo *absurdo*.

El humorismo absurdo se refugia en el disparate y la insensatez: surge del choque entre razón e ilogicismo. El absurdo en sí designa expresiones o representaciones inconcebibles, carentes de sentido, arbitrarias o próximas a lo ininteligible. El humorismo absurdo expone su visión de un mundo desordenado, incoherente e irreal: traduce la descomposición patológica del hombre alienado, aislado e incapaz de comunicación. El humorismo absurdo se burla de la rigidez de la lógica: es una tontería y una irreverencia.

El absurdo, en la literatura, se presenta bajo dos métodos principales. El primero desarrolla un discurso lógico y metafórico que, sin embargo, describe un mundo regido por leyes caóticas, dementes y ocultas —tal es el caso de los universos oníricos de Lewis Carroll y Franz Kafka—. El otro método se fundamenta en el *sinsentido*: balbuceos, frases patológicas (desde un punto de vista psicológico),

disparates, onopatopeyas infantiles, fragmentos fonéticos, palabras al azar y diálogos incoherentes que, una vez que cobran dimensión estética, dejan cabalmente de ser absurdos. El absurdo fue utilizado sistemáticamente por las vanguardias.¹⁷

APÉNDICE D. La ironía

La ironía, como figura retórica, implica una oposición ficticia. La ironía encierra una contradicción entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender. Explícitamente se describe una situación, pero implícitamente se muestra el verdadero sentido. La ironía es un fingimiento, una forma de burlarse diciendo lo contrario de lo que se piensa.¹⁸

¹⁷ Debe mencionarse a la corriente dramática conocida como *teatro del absurdo*, que explotó tales postulados y fue encabezada por Samuel Beckett y Eugene Ionesco. Según Ionesco, se debía "ir al fondo de lo grotesco, la caricatura, más allá de la pálida ironía de las espirituales comedias de salón. Empujarlo todo al paroxismo, allí donde se hallan las fuentes de lo trágico. Hacer un teatro de violencia, violentamente cómico, violentamente dramático... Evitar la psicología, o mejor aún: darle una dimensión metafísica. El teatro está en la exageración extrema de los sentimientos, de los antagonismos, exageración que disloca lo real... Yo no entendí jamás la diferencia que se hace entre cómico y trágico. Siendo lo cómico la intuición del absurdo, me parece más desesperante que lo trágico. Lo cómico no ofrece salida." En Néstor Luján, pp. 74-76.

¹⁸ La ironía tiene dos componentes principales: la burla y la antífrasis (*antífrasis*: figura que consiste en dar a personas o cosas nombres que significan lo contrario de lo que son.) Si alguno de estos componentes no se encuentra en alguna medida, el fenómeno se diluye gradualmente. A pesar de esto hay un uso común del término ironía que toma más en cuenta la intención agresiva (evaluativa) que la antífrasis. Términos como irónico o ironizar son empleados en enunciados burlones que no implican ningún tipo de antífrasis: *lo irónico* suele emplearse con el sentido de sátira, humor, parodia, sarcasmo, broma, descalificación o chiste. Ello se debe a que la ironía

La ironía tiene un valor intencional que la fundamenta. La palabra griega *eirōneia* ("interrogar fingiendo ignorancia") evocaba al mismo tiempo un disimulo, una pregunta y un juicio. Ironizar siempre tiene una intención peyorativa con distintas variantes y grados de fuerza. La gradación va de la mención ecuánime, humorística y fría, a la irrisión oculta, biliosa, mordaz y combativa. Es un disfraz cerebral para atacar lo que se resiste a un combate frontal. Bajo la protección irónica, sentimientos como la burla, la mordacidad y el sarcasmo nadan en aguas de la ambigüedad. El juego de la ironía siempre tiene algo de tiránico (*tyronico*): "Que mantiene a los otros en el espanto por medio de medias sonrisas burlonas y se da el aire de saber siempre algo más."¹⁹

La ironía es una especie de lenguaje en clave en busca de un interlocutor afin. El ironizador secretea con alguien que cree tan superior como él. La ironía es fría y dictatorial con algo de juego de sociedad. La ironía revela cierto orgullo, malignidad y mezquindad, con dejos de doblez, coquetería y refinamiento. Sin la existencia de un lector que perciba su carácter paradójico, la ironía desaparece. Se requiere de la intención de un autor-codificador y de un lector-receptor que descifre el mensaje irónico. Debe haber un saber compartido.

como mecanismo retórico es muy utilizada por dichos géneros literarios o formas de la comicidad. Toda distinción taxonómica dependerá de la preceptiva lingüística o retórica que se adopte.

¹⁹ El término *tyronico* y su definición pertenecen a Alan Finkelkraut. En Catherine Kerbrat-Orecchioni, "La ironía como tropo" en Linda Hutcheon, *et al.*, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, México UAM Iztapalapa, 1992, p. 221.

Exige el reconocimiento de los sentidos opuestos y de las convenciones utilizadas. Hasta cierto punto la ironía es elitista: excluye al lector no competente. El lector descifra, con una especie de sofisticación, el tono contradictorio. El lector deberá poseer un conocimiento de las normas retóricas y literarias que constituyen el canon: determinadas competencias no sólo lingüísticas y genéricas, sino culturales e ideológicas. Con la ironía se pone en juego la interrelación entre lo que el autor quiere decir, lo que el texto dice y el uso por parte del lector.²⁰ El autor apuesta a las convenciones que el lector es capaz de reconocer (lo "real", lo "natural" o lo "genérico") y a un hipotético distanciamiento ante estas mismas convenciones. El lector interpreta indicadores de diverso tipo.²¹

²⁰ Según Umberto Eco, "interpretación" es la búsqueda de la intención original del autor: interpretar un texto es conjeturar sobre la intención semántico-pragmática de la codificación. En cambio "uso" es la superposición de la visión y los valores del lector sobre los que propone el texto, independientemente de la intención del autor.

²¹ Los indicadores *cocontextuales*, según Catherine Kerbrat-Orecchioni, son: 1) comentario metalingüístico ("es irónico que..."); 2) modalizador distanciador (comillas, *sic*); 3) modalizador enfático ("evidentemente", "como se sabe"); 4) expresión contradictoria, y 5) inferencia o sobreentendido del texto global. Además menciona: 1) los indicadores contextuales: el entorno situacional, el tipo de discurso, el tipo de actantes (sus competencias culturales e ideológicas); 2) los indicadores para-verbales: entonación, mímica, etc., y 3) ciertos acuerdos explícitos que aclaran el criterio contextual. La ironía está en su máxima eficacia y sutilidad cuando los indicios están menos presentes. Sin embargo, hay textos cuya ironía es demasiado ambigua debido a que la intención del narrador no se insinúa en absoluto. La ausencia de indicadores deja en el lector toda la responsabilidad de una reacción ante esta situación, lo que genera un enorme margen de incertidumbre. Catherine Kerbrat-Orecchioni, p. 206.

Debido a la naturaleza de sus componentes la ironía tiene una extrema maleabilidad. La ironía puede encontrarse en cualquier género literario, cualquier texto y cualquier ideología. Crea un tono lúdico en las obras: exige una lectura participativa y crítica, nunca cerrada ni ingenua. A veces se convierte en una especie de atmósfera e impregna todas las páginas de un libro.

A menudo se afirma que la ironía configura la actitud fundamental del arte moderno. La literatura moderna es ante todo autocuestionante, autoirónica, autoparódica: hay una conciencia lúdica de la escritura. En la poesía moderna se descubre la presencia de la ironía en sus estructuras más profundas. El poeta irónico refleja una visión ambigua de la fragmentación del mundo: nunca un mensaje unívoco, siempre un dejo de complicidad, accidente y pluralidad.²²

Entre los estereotipos culturales empleados por la ironía se encuentran aquellas formas reconocidas como generalizaciones, prejuicios o esquemas del sentido común. Por otra parte, entre los estereotipos de género se encuentran las convenciones poéticas, las reglas de la tradición discursiva y la lexicalización de ciertas expresiones literarias: la ruptura con los estereotipos de género establece nuevas convenciones

²² Según Lauro Zavala, la cultura contemporánea se caracteriza por la redefinición de convenciones y símbolos, ya sean espaciales y temporales, o conceptuales y artísticos. En la escritura estos cambios se dan a menudo con la ironía: "...el rasgo dominante de la escritura contemporánea es la fragmentación y la disolución lúdica de las fronteras genéricas", lo cual crea incertidumbre en el lector, quien debe construir nuevas estrategias de lectura y conceptos renovados de la misma escritura. En este contexto la ironía es una especie de ácido retórico que disuelve no sólo las fronteras entre los géneros, sino las fronteras entre lo literario y lo extraliterario. La ironía indica la presencia simultánea de elementos genéricos contradictorios entre sí. El estudio de la ironía permite comprender las rupturas con la tradición y las

APÉNDICE E. La sátira

La sátira es una composición cómica que consiste en presentar errores, ridiculeces, vicios y defectos humanos con una intención de denuncia. Aprovecha el poder correctivo de la risa para hacer labor crítica, didáctica y moralizadora. La sátira surge de una sed de justicia: pone de manifiesto abusos, ilagas, despechos, venganza, indignación o repugnancia ante situaciones personales o colectivas dignas de execración o vituperio.

El espíritu satírico nace de la inclinación por zaherir y censurar. Muchas veces abandona el eufemismo para recurrir al insulto, la alusión obscena y la grosería. La sátira presenta cierta cólera radical y cruda que le lleva al extremo del desdén. La sátira tiene su fundamento en el sarcasmo —término que deriva del vocablo *sarx*, “carne”, cuya nota esencial es la mordacidad, la degradación, la crueldad e incluso el sadismo—: el sarcasmo como afirmación amarga con tono de broma. A veces adquiere antipáticas connotaciones dogmáticas o bien presenta tal vehemencia, ensañamiento e indignación que se aproxima al “amarguismo”.

Son temas satíricos los errores públicos y políticos graves, los vicios —vanidad, soberbia, tacañería, ambición, lujuria, desaliño, ignorancia, etc.—, e incluso los crímenes abordados en un tono serio y elevado. Hay sátiras personales y sátiras exclusivamente morales

contradicciones explícitas de la modernidad Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura: Las fronteras de la escritura literaria*, México UAM, 1993, pp 7, 8, 10, 34, 42, 54 y 55.

—que no se dirigen específicamente contra una persona—. Lo satírico es moralizante por definición. Pese a su tono picante y mordaz siempre oculta una crítica aguda, reflexiva y didáctica. La sátira nace de la intención de corregir y, por tanto, bajo su disfraz jocosos o familiar esconde una moraleja latente.

Un medio eficaz de la sátira es el uso de la ironía: hace elogio del adversario para presentar cómicamente sus defectos. No obstante, la sátira no tiene la doblez (sutil) propia de la antífrasis irónica. La sátira es una burla sombría sin asomo de disimulo. La sátira es cólera, queja y sublevación directas.²³ De igual manera la sátira se aleja de la piedad, la simpatía y los dejos comprensivos del humorismo. Se dice que mientras la sátira tiene un acre sabor pagano y latino, el humorismo nace y funciona a partir de un entramado ideológico cristiano.²⁴

²³ Mientras la ironía se instala en la deferencia y la risita socarrona (astucia/engaño), la sátira se satisface con la irrisión ridiculizante y la acritud. La sátira es más bien desdeñosa, abierta y despectiva: a fuerza de invectivas busca corregir vicios.

²⁴ La cultura romana estimaba los valores de corrosión y de fuerza. La mofa, lo jocosos, lo cómico grotesco, lo escatológico, lo burlesco. Los latinos, personales y combativos, se complacían por ello en la sátira. De ello son muestra los *carmina triumphalia* y los *carmina fescennina*.

Los *carmina triumphalia* —poemas triunfales— se celebraban cuando un magistrado volvía victorioso de la guerra y el senado le concedía los máximos honores entrar solemnemente en la ciudad con su botín y un buen número de soldados bajo sus órdenes, quienes entonaban unos cánticos más o menos improvisados para celebrar las glorias del general o ridiculizar sus defectos y malas costumbres. Las burlas y chocarrerías, cantadas en banquetes, en medio de cuantiosas comidas y bebidas, contenían insultos, chanzas, picardías y desvergüenzas no con el objeto de deshonrar las glorias del general, sino con el fin de alejar el enojo de los dioses si éste se entregaba a pensamientos de soberbia y vanidad, y evitar con ello el consecuente castigo de

Suelen relacionarse con la sátira: el epigrama, la diatriba, la fábula y el libelo, pero sobre todo la parodia y la caricatura —siempre que tengan intención correctiva didáctico-moral—.

APÉNDICE F. La parodia

La parodia es una imitación de las convenciones de un canon genérico o estilístico. La parodia es fundamentalmente un mecanismo *intertextual*. El texto paródico es una síntesis: la incorporación de un texto parodiado (en segundo plano) en un texto parodiante (en primer plano). Al igual que otras modalidades intertextuales (imitación, alusión, pastiche) efectúa una superposición.

La parodia tiene como modelo estructural una forma establecida o ciertas normas literarias. El origen etimológico del término refuerza esta especificidad (*odos*: “canto”; *para*: “contra” o “al lado de”): la parodia como *contra-canto*.²⁵ La intención paródica es variable. No

Némesis. Por otra parte, los *carmina fescennina* eran cantos que se lanzaban en momentos alegres de la vida —fiestas agrícolas (tiempo de recolección, esquila del ganado, la vendimia de otoño...), fiestas públicas y bodas—. Toman su nombre de Fescennio, ciudad al sur de Italia, aunque eran entonadas en Roma desde los tiempos del pueblo etrusco. Se trataba de canciones improvisadas, ingeniosas, dicharacheras y simpáticas que también contenían denuestos e insultos, aunque en un tono más amable que los *carmina triumphalia*. José Guillén Caballero, “Introducción” a *La sátira latina* (antología), Madrid: Akal, 1991, pp. 10-14.

²⁵ El origen etimológico apunta a la adopción de un modelo estético. En primer lugar como sentido de oposición: un “contra-canto”, con el acento puesto tradicionalmente en el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. En segundo lugar sugiere más un acuerdo y no un contraste. “al lado del canto”, que considera no sólo la diferencia, sino la semejanza de los textos superpuestos.

desarrolla necesariamente una degradación del modelo. Puede presentar desde un color peyorativo (agresivo y defensivo) hasta una postura positiva (deferente y aun reivindicadora de lo parodiado). La intención es por lo general crítica, pero no siempre peyorativa: va de lo burlesco a lo respetuoso y de lo contestatario a lo neutro.

La parodia muy a menudo ha sido instrumento de la sátira — siempre que posea intención correctiva—. Sin embargo, la distinción entre parodia y sátira, como géneros independientes, reside en el “blanco” al que apuntan. La sátira tiene un motivo *extratextual*: ridiculizar asuntos morales y sociales que pueden no ser propiamente literarios. La parodia es *intertextual*: la motivación arranca de su relación con otro texto.²⁶

De modo similar a la ironía, la superposición paródica necesita de un lector que interprete la intertextualidad. Siempre aparecen disparadores retóricos asociados al efecto irónico. En la parodia no hay unitextualidad, sino dos mensajes superpuestos: *Lo que se dice/Lo que se quiere que se entienda*. De ahí el empleo privilegiado de la ironía en la parodia.

La parodia es un género común en la literatura moderna. Al ser bitextual, el juego paródico puede interpretarse como adaptador y conservador de una tradición, o bien como transformador, transgresor o subversivo contra las convenciones establecidas.

²⁶ Por un lado hay parodia satírica —agresión contra un “blanco” intertextual (una forma estética)— y por otro sátira paródica —contra un “blanco” extratextual (vicios y virtudes calificados cultural y moralmente), que utiliza a la parodia como género literario—.

El *antiarte* moderno recurre a la parodia para remozar no sólo temas y lugares comunes, sino la concepción general de la poesía. El antiesteticismo incurre en la degradación de lo solemne a lo vulgar, que es un rasgo común en la parodia. La parodia puede provenir de la minoración cómica de un motivo tradicional o de la ridiculización de un tópico francamente manido. Elementos de la poesía anterior son tratados paródicamente. El tema amoroso —nuclear en buena parte de la lírica de todos los tiempos—, por ejemplo, puede ser objeto de un tratamiento grotesco: introducción de trivialidad, fealdad, cotidianidad, léxico científico, metáforas descendentes (sarcásticas), prosaísmo y tópicos considerados extrapoéticos. En la incongruencia de valores se origina la comicidad. Desde una perspectiva clásica, la poética antiartística se interpreta como paródica.²⁷

La parodia tiene fuerte contacto con la caricatura, pues también surge de la imitación de un modelo —en este caso de una relación de contraste descendente—. Un ejemplo de ello es la animalización —en especial de personas específicas— que resulta cómica cuando el animal en cuestión posee rasgos literal o metafóricamente degradantes: muchos insultos no son sino nombres de animales. La

²⁷ Muchas composiciones humorísticas basan su comicidad en la referencia en verso de asuntos poco líricos —comercio, deporte, basura, etc.— que contravienen los principios esenciales de las poéticas clásicas. Según Bergson, la parodia se produce cuando “a las cosas clásicas se aplican términos de la vida moderna a causa de la aureola de poesía que circunda a la antigüedad”. Lo mismo sucede con motivos industriales, pues los objetos de la vida moderna carecen de la belleza extra-poética propia del gusto solemne y tradicional, que ve en tal sustitución una degradación paródica. Rosa María Martín Casamijtana, p. 290.

animalización, la cosificación, la vegetalización y la humanización (de objetos o animales) es muy recurrente en la caricatura y la parodia. El juego cómico recae en descubrir analogías poco nobles.²⁸

²⁸ La antropozoomorfización está presente en dibujos infantiles y en la pintura naif, y es un tópico antiartístico recurrente. Por otro lado, entre las criaturas que son tratadas con más frecuencia con tono paródico se encuentran los mitos tradicionales. Un ejemplo de ello son las sirenas y los ángeles humanizados que aparecen a menudo como personajes de historietas y chistes gráficos. Su prestigio estético permite un fácil efecto cómico cuando se les atribuyen actos prosaicos, cotidianos, actuales y vulgares.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

De y sobre Nicanor Parra

0 COMPILACIONES BIBLIOGRÁFICAS¹

0.1 Escudero, Alfonso, *Fuentes de consulta sobre Nicanor Parra, Aisthesis*, Santiago: núm 5, Centro de Investigaciones Estéticas de la Universidad Católica de Chile, 1970, pp. 307-312.

0.2 Fernández, Maximino, "Fichas bibliográficas sobre Nicanor Parra", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago: núm. 15, 1980, pp.107-131.*

0.3 —————, "Fichas bibliográficas sobre Nicanor Parra (II)", en *Revista Chilena de Literatura*, Santiago: núm. 23, 1984, pp.141-147.*

0.4 Foster, David William, "Parra, Nicanor", *Chilean Literature: A Working Bibliography of Secondary Sources*, Boston: G.K.Hall, 1978, pp.188-193.

1 BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

1.1 Parra, Nicanor, *Cancionero sin nombre*, Santiago: Nascimento, 1937.

1.2 —————, *Poemas y antipoemas*, Santiago: Nascimento, 1954. // (Federico Schopf, "Introducción a la antipoesía") Santiago: Nascimento, 1972, pp. 7-52. //

Nueva edición, con prólogo y notas de René de Costa: Madrid: Cátedra, 1988. *

¹ La presente bibliohemerografía considera la totalidad de las fichas que aparecen en los trabajos mencionados: 119 en 0.1 Escudero, Alfonso, y 63 en 0.4 Foster, David William; las fichas de estos dos trabajos a su vez aparecen en 0.2 y 0.3 Fernández, Maximino —585 y 144 respectivamente—.

* Obras consultadas.

- 1.3 -----, *La cueca larga*, Santiago: Nacimiento, 1958. * // (Aguirre, Margarita y Juan Agustín Palazuelos, "Nicanor Parra, antipoeta"), Buenos Aires: EUDEBA, 1964, pp. 5-14.
- 1.4 -----, *Versos de salón*, Santiago: Nacimiento, 1962.*
- 1.5 -----, *Manifiesto*, Santiago: Nacimiento, 1963. *
- 1.6 -----, *Canciones rusas*, Santiago: Editorial Universitaria, 1967.*
- 1.7 -----, *Poemas* ("Prólogo" de Guillermo Rodríguez), La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- 1.8 -----, *Obra gruesa* (recopilación de toda su obra hasta ese momento) Santiago: Editorial Universitaria, 1969. // Nueva edición: Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983. *
- 1.9 -----, *Los profesores*, Nueva York: Antiediciones Villa Miseria, 1971.
- 1.10 -----, *Emergency Poems*, Nueva York: New Directions, 1972. (Edición bilingüe, traducida por Miller Williams.)
- 1.11 -----, *Artefactos*, Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1972. [Caja de "tarjetas postales".]
- 1.12 -----, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, Santiago: Universidad de Chile, 1977. // 2a. edición: Valparaíso: Ganymedes, 1979. *
- 1.13 -----, *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, Valparaíso: Ganymedes, 1979. *
- 1.14 -----, *El anti-Lázaro*, Valparaíso: Gráfica Marginal, 1981.
- 1.15 -----, *Ecopoema de Nicanor Parra*, Valparaíso: Gráfica Marginal, 1982. (Nueve poemas.)

1.16 -----, *Poema y antipoema de Eduardo Frei*, Santiago: América del Sur, 1982.

1.17 -----, *Chistes parra desorientar a la policía poesía*, Santiago: Galería Época, 1983.*

1.18 -----, *Coplas de Navidad (anti-villancico)*, Santiago: Camaleón, 1983.

1.19 -----, *Poesía política*, Santiago: Bruguera, 1983.

1.20 -----, *Hojas de Parra*, Santiago: Ganymedes, 1985.*

1.21 -----, *Trabajos prácticos (Exposición)*, Santiago: Encuentro Nacional de Arte, 1990.

1.1 Obras en colaboración

1.1.1 ----- (con Pablo Neruda), *Discurso*, Santiago: Nacimiento, 1962.*

1.2 Antologías de otros autores realizadas por Nicanor Parra

1.2.1 Parra, Nicanor (editor), *Poesía rusa contemporánea*, Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1972.

2 BIBLIOGRAFÍA SEMI-DIRECTA

2.1 Antologías

2.1.1 Parra, Nicanor, *Antipoemas (1944-1969)* (antología e introducción de José Miguel Ibáñez-Langlois), Barcelona: Seix-Barral, 1972. *

2.1.2 -----, *Antología* (selección, estudio ["El hombre imaginario y otras ideas luminosas"] y Cronología de Hernán Lavín Cerda), México: UAM, 1997. *

2.1.3 -----, *Chistes parra desorientar a la policía/poesía* (antología e introducción de María Nieves Alonso y Gilberto Triviños), Madrid: Visor, 1979. *

2.1.4 -----, *Poemas para combatir la calvicie (Muestra de antipoesía)* (compilación y prólogo: Julio Ortega), México: CNCA/Universidad de Guadalajara/FCE, 1993. *

2.2 Entrevistas

2.2.1 Anónimo, "Antientrevista a Nicanor Parra", *La Tribuna*, Los Angeles: 9 de septiembre de 1972, p. 4.

2.2.2 Anónimo, "Antientrevista a Nicanor Parra", *Última Hora*, Santiago: 17 de septiembre de 1969, p. 8.

2.2.3 Anónimo, "Antientrevista a Nicanor Parra, poeta laureado", *Mundo Juvo*, Santiago: 20 de octubre de 1969.

2.2.4 Anónimo, "Entrevista con Parra", *Revista de Cuba*, La Habana: núm. 70, febrero de 1968. (Parte de esta entrevista se reproduce en "Nicanor Parra: desenmascarar al chofer del taxi", *La Unión*, Valparaíso: 16 de junio de 1968, núm. 3.4.16 de este trabajo.)

2.2.5 Anónimo, "Entrevista en verso", *La Segunda*, Santiago: 2 de mayo de 1981, p. 5

2.2.6 Arias, Maximino, "Experiencia y fe. Diálogo con Nicanor Parra", *Mensaje*, Santiago: núm. 240, julio de 1975, pp. 295-300.

2.2.7 Bañuelos, Raúl, "El encuentro fortuito con la poesía. Entrevista con Nicanor Parra", *La Jornada Semanal*, México: nueva época, núm. 26, 10 de noviembre de 1991, pp.15-18.*

2.2.8 Benedetti, Mario, "Nicanor Parra o el artefacto con laureles", en *Los poetas comunicantes*, México, Marcha Editores, 1981 [2a. ed.], pp. 37-54. * // *Marcha*, 17 de octubre octubre de 1969. (Este artículo fue reproducido por Alfonso Calderón, *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Santiago: Editorial Universitaria, 1970, pp. 184-202 y 295-311, núm. 3.3.54 de este trabajo.)

2.2.9 Comandari, Elinor, "Nicanor Parra, una entrevista con licencia poética. El apagón cultural es un producto directo de la comercialización de los espíritus", *Cosas*, Santiago: núm. 119, 23 de abril de 1981, pp. 60-62.

- 2.2.10 Decap, Carlos, "Nicanor Parra y su chuleta de lujo. Entrevista", *Alforja. Revista de poesía*, México: núm. XI, Invierno 1999-2000, pp. 124-127. *
- 2.2.11 Durán, Manuel, "Conversación con Nicanor Parra", *Plural*, Santiago: núm. 6, 1972, pp. 10-13.
- 2.2.12 Lavín Cerda, Hernán, "Encuentro con Nicanor Parra", *Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: Literatura hispanoamericana*, México: UNAM, 1995, p. 334. *
- 2.2.13 Lertzundi, Patricio, "In Defense of Antipoetry. An Interview with Nicanor Parra." (trad. Tom J. Lewis), *Review*, núm. 4-5, Invierno 1971/Primavera 1972.
- 2.2.14 Puz, Amanda, "Paula entrevista a Nicanor Parra", *Paula*, Santiago: núm. 28, enero de 1969, pp. 36, 39-43 y 125.
- 2.2.15 Rodríguez Monegal, Emir, "Encuentros con Nicanor Parra", París: *Mundo Nuevo*, núm. 23, 1968, pp. 75-83. (En *Review*, núm. 6, 1972, pp. 48-54, bajo el título "Meetings with Nicanor Parra".)
- 2.2.16 Serra C., Juan, "Más sobre entrevista a Nicanor Parra", *Paula*, Santiago: 2 de enero de 1980, p. 6.
- 2.2.17 Silva, Samuel, "Parra en libre plática", *La bicicleta*, Santiago: núm. 6, marzo-abril de 1980, pp. 36-39.
- 2.2.18 Skármeta, Antonio, "El apogeo del antipoeta", *Ercilla*, Santiago: núm. 1730, 14 al 20 de agosto de 1968, pp. 34-39.
- 2.2.19 Teillier, Jorge, "Antientrevista con Nicanor Parra", *Árbol de Letras*, Santiago: núm. 8, julio de 1968, pp. 78-80.
- 2.2.20 Williams, Miller, "A talk with Nicanor Parra", *Shenandoah*, Lexington: núm. 18, otoño, 1966, pp. 71-78. // Incluida en *Chile: An Anthology of New Writing*, Kent: Ohio, Kent University Press, 1968.

3 BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

3.1 Tesis y trabajos universitarios

- 3.1.1 Álvarez, Alberto, *et al.*, *Lo popular en la obra de Nicanor Parra*, Santiago: Seminario de Título de la Universidad Técnica del Estado, 1981.
- 3.1.2 Araya, G. Gabriel, *La poesía de Nicanor Parra*, Concepción: Memoria de Grado de la Universidad de Concepción, 1962.
- 3.1.3 Arze, Patricia, *et al.*, *Cinco aspectos de la poesía de Nicanor Parra*, Santiago: Seminario de Título de la Universidad Católica de Chile, 1970.
- 3.1.4 Córdova, Víctor, *et. al*, *La religiosidad como constante en la obra de Nicanor Parra*, Santiago: Seminario de Título de Universidad Técnica del Estado, 1980.
- 3.1.5 Dávila, Luis, *The Antipoetry of Nicanor Parra*, DAI, 32 (1971) 423 A (Ohio State)
- 3.1.6 Gottlieb, Marlene, *The Poetry of Nicanor Parra*, Nueva York: Tesis doctoral de la Columbia University, 1971.
- 3.1.7 Grossman, Edith, *The Antipoetry of Nicanor Parra: its Theory and Technique*, DAI, 33 (1972), 753 A-54 A (Nueva York). *
- 3.1.8 Hernández, Sergio, *Nicanor Parra, poeta y antipoeta*, Santiago: Memoria de Grado, Universidad de Chile, 1956.
- 3.1.9 Oliphant, Dave, *Poetry and Antipoetry in the United States and Chile: Robert Lowell-William Carlos Williams; Enrique Lihn-Nicanor Parra*, DAI, 36 (1975), 2190 A-91 A (Northern Illinois).
- 3.1.10 Robbins, Stephanie, *Persona in the Poetry of César Vallejo, Jorge Guillén and Nicanor Parra*, DAI, 31 (1971), 3561 A (Texas at Austin).

3.2 Monografías y estudios

- 3.2.1 Brons, Thomas, *Villon y Parra*, Nuremberg: 1970.
- 3.2.2 Carrasco, Iván, *Nicanor Parra: La escritura antipoética*, Santiago: Editorial Universitaria, 1990.
- 3.2.3 Di Domenico, María Eugenia, *Hojas de Parra*, Santiago: Anuario del teatro chileno 1977, edición mimeografiada, 1977.
- 3.2.4 Fernández, Maximino, *Vicente Huidobro y Nicanor Parra*, Santiago: Lord Cochrane, 1980.
- 3.2.5 Flores, Ángel, y Dante Medina (compiladores), *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.*
- 3.2.6 Gottlieb, Marlene, *No se termina nunca de nacer: La poesía de Nicanor Parra*, Madrid: Playor, 1977.
- 3.2.7 Grossman, Edith, *The Antipoetry of Nicanor Parra*, Nueva York: New York University Press, 1975.*
- 3.2.8 Jofré, Álvaro Salvador, *Para una lectura de Nicanor Parra (El proyecto ideológico y el inconsciente)*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975.
- 3.2.9 Lihn, Enrique, *Introducción a la poesía de Nicanor Parra*, Santiago: Editorial Universitaria, 1952.
- 3.2.10 Montes, Hugo y Mario Rodríguez, *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Santiago: Editorial del Pacífico, 1970.
- 3.2.11 Morales, Leonidas, *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1972 (Separata de "Anejos de Estudios Filológicos", Valdivia: núm. 4, Universidad Austral de Chile).
- 3.2.12 Rein, Mercedes, *Nicanor Parra y la antipoesía*, Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Literatura Hispanoamericana, 1970.

3.2.13 Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma: Bulzoni, 1986.

3.2.14 Yamal, Ricardo, *Sistema y visión de la antipoesía de Nicanor Parra*, Valencia y Chapel Hill: Hispanófila, 1985.

3.3 Capítulos, artículos y gacetillas

3.3.1 A.B.Q., "Cancionero sin nombre, de Nicanor Parra", *La Nación*, Santiago: 21 de mayo de 1939, p. III (suplemento).

3.3.2 A. C., "La vuelta del 'Cristo' ", *Hoy*, Santiago: núm. 95, 21 al 27 de marzo de 1979, p. 41.

3.3.3 Agapito, "Parra, una cueca larga", *Clarín*, Santiago: 25 de septiembre de 1969.

3.3.4 Aguilera, Francisco y José Vásquez, "New Writing from Latin America", *New World Written*, núm. 14, 1958.

3.3.5 Alcalde, Alfonso, "Nicanor Parra, antitodo", *El Sur*, Concepción: 12 de septiembre de 1971, p. 3.

3.3.6 Alegría, Fernando, "Defensores de *La cueca larga*", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 3 de abril de 1958.

3.3.7 -----, "La antipoesía" en *Literatura y Revolución*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 203-241. *

3.3.8 -----, "Nicanor Parra, antipoeta", *Cuadernos Americanos*, México: XIX, núm. 110, may-jun, 1960, pp. 209-220.

3.3.9 -----, "Nicanor Parra: antipoeta" en *Literatura chilena del siglo XX*, Santiago: Zig-Zag, 1967, pp. 37-38 y 267-281.

3.3.10 -----, "Nicanor Parra: *La cueca larga*", *Revista Iberoamericana*, México: núm. 47, 1959, pp. 183-186.

3.3.11 -----, "Nicanor Parra, the Anti-Poet", *Chelsea 8*, Nueva York: 1960, pp. 7-11.

- 3.3.12 -----, "Nicanor Parra, the Antipoet", *Odyssey* 2, 1962, pp. 25-37.
- 3.3.13 -----, "Parra anti Parra", *Literatura y revolución*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 173-189. *
- 3.3.14 Alifano, Roberto, "Antipoemas, por Nicanor Parra", *La Tercera*, Santiago: 10 de diciembre de 1972, p. 13.
- 3.3.15 Alone [Hernán Díaz Arrieta], "De Augusto D'Halmar a Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 23 de agosto de 1970, p. 3.
- 3.3.16 -----, *Historia Personal de la literatura chilena*, Santiago: Zig-Zag, 1954, p. 265.
- 3.3.17 -----, "La cueca larga", *El Mercurio*, Santiago: 23 de febrero de 1958.
- 3.3.18 -----, "Obra gruesa por Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago y Valparaíso: 27 de julio de 1969.
- 3.3.19 -----, "Poemas y antipoemas por Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 8 de agosto de 1954.
- 3.3.20 Alonso, María de las Nieves, "El último poemario de Nicanor Parra", *Repertorio Americano*, Heredia [Costa Rica]: año VII, núm. 3, abril-junio de 1981, pp. 24-26.
- 3.3.21 Alonso, María Nieves, "El Cristo de Elqui: nueva voz para la antipoesía", *Atenea*, Concepción: núm. 438, segundo semestre de 1978, pp. 133-142.
- 3.3.22 -----, "El espejo y la máscara de la antipoesía", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago: núm. 33, 1989, pp. 47-60.
- 3.3.23 Alterman, Aron, "Nicanor Parra y la libertad de expresión", *La Previsión*, Osorno: 7 de julio de 1970, p. 3.
- 3.3.24 Américo, "Antipoemas", *La Tercera*, Santiago: 21 de diciembre de 1977, p. 15.

- 3.3.25 A. M. F., "Antipoesía o ecopolítica", *Hoy*, Santiago: núm. 252, 19 de mayo de 1982, p. 31.
- 3.3.26 Antúñez, Nemesio, "Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 31 de agosto de 1968, p. 7.
- 3.3.27 Aranda, Alfredo, "Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura", *La Prensa*, Tocopilla: 19 de septiembre de 1969, p. 3.
- 3.3.28 Araya, Juan Gabriel, "Veinte años de poemas y antipoemas", *La Discusión*, Chillán: 21 de julio de 1974, p. 3.
- 3.3.29 Arcángel, "El último salto mortal de Nicanor", *Puro Chile*, Santiago: 12 de junio de 1970, p. 2.
- 3.3.30 Argonauta, "La cueca eterna", *El Día*, La Serena: 18 de septiembre de 1976, p. 3.
- 3.3.31 Arias, Maximino, "Nicanor Parra: un ateo timorato", *Mensaje*, Santiago: núm. 237, marzo-abril de 1975, pp. 107-115.
- 3.3.32 Ariel, "Huellas de Parra", *El Sur*, Concepción: 25 de marzo de 1977, p. 5.
- 3.3.33 Arteche, Miguel, "La cueca larga: un tema para tres", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 27 de marzo de 1958.
- 3.3.34 —————, "Parrafactos", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 10 de abril de 1973, p. 13.
- 3.3.35 Azócar, Raquel, "Las angustias de la palabra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 12 de agosto de 1979, pp. 2-3.
- 3.3.36 Baciú, Stefan, "Quién inventó la antipoesía", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 24 de enero de 1976, p. 4.
- 3.3.37 Baeza, Alberto, "La poesía de transparencias y la antipoesía", *El Heraldo*, Madrid: 3 de noviembre de 1979, p. 2.

- 3.3.38 Baquerizo, Manuel, "Introducción a la antipoesía", *Portal*, Santiago: núm. 5, julio de 1967.
- 3.3.39 Barros, Daniel, "Apuntes para la poesía de Nicanor Parra", en *Poesía sudamericana actual*, Madrid: Editorial Miguel Castellote, 1972, pp. 89-96.
- 3.3.40 Benedetti, Mario, "Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad", *Letras del continente mestizo*, Montevideo: 1967.
- 3.3.41 ———, "Parra descubre su realidad", *Número*, Montevideo: núm. 1, segunda época, año 1, abril-junio de 1963, pp. 65-74.
- 3.3.42 Berenguela, Luis, "Nicanor Parra vive hoy en la casa del hombre imaginario", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 22 de mayo de 1980.
- 3.3.43 Bertoló, Juan, "Los 'antichistes' inéditos de Nicanor Parra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 2 de enero de 1983, p. 8.
- 3.3.44 Bertolo, Juan Manuel, "En la onda de los antipoemas", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 8 de febrero de 1978, p. 5.
- 3.3.45 Blanco, Marta, "Homenaje a Nicanor Parra desde Coihueco", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 30 de julio de 1973, p. 5.
- 3.3.46 ———, "Obra Gruesa", *Paula*, Santiago: núm. 226, 31 de julio de 1976, p. 105.
- 3.3.47 Bolívar, José Elías, "Nicanor Parra 1969", *El esfuerzo*, Angol: 31 de mayo de 1978, p. 4.
- 3.3.48 Borgeson, Paul, "Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh: núms. 118-119, 1982, pp. 383-389. *
- 3.3.49 Braithwaite, Andrés, "Nicanor Parra el antihéroe de la poesía chilena", Santiago: *Cal*, núm. 2, julio de 1979, pp. 4-5.

- 3.3.50 Brons, Thomas, "Die antipoesía Nicanor Parra, Versuch einer Deutung aus weltanschaulicher Sicht", *Göppinger Akademische Beiträge*, 51, 1972.
- 3.3.51 Cabrera, Orlando, "Nicanor Parra", *La Nación*, Santiago: 16 de enero de 1972, p. 11.
- 3.3.52 —————, "Nicanor sigue con su 'Cristo' a cuesta", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 25 de octubre de 1978, p. 5.
- 3.3.53 Cabrera B., Hernán, "Entre Nicanor Parra y Bertolt Brecht", *La Región*, San Fernando: 15 de septiembre de 1983, p. 3.
- 3.3.54 Calderón, Alfonso, *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Santiago: Editorial Universitaria, 1970, pp. 184-202 y 295-311.
- 3.3.55 —————, "Nicanor Parra, los yippies y el *establishment*", *Eva*, Santiago: núm. 1 317, 24 de julio de 1970, pp. 60-61.
- 3.3.56 —————, "Nicanor Parra, un ejercicio respiratorio", *separata de Aisthesis*, Santiago: núm. 5, Centro de Investigaciones Estéticas de la Universidad Católica de Chile, 1970, pp. 255-260.
- 3.3.57 —————, "Un poeta con lógica propia", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 178, 16 de julio de 1969, pp. 69-70.
- 3.3.58 Camaño, Ramón, "Parra, divagaciones compulsivas", *Huelén*, Santiago: núm. 6, marzo de 1982, pp. 6-10.
- 3.3.59 Campaña, Antonio, "Las formas populares en la poesía de Nicanor Parra", *Occidente*, Santiago: núm. 264, diciembre de 1975, pp. 39-42.
- 3.3.60 —————, "Nicanor Parra: Artefactos", *Occidente*, Santiago: núm. 250, septiembre de 1973, pp. 33-38.
- 3.3.61 —————, "Parra: actitud testimonial y religiosa", *Occidente*, Santiago: núm. 258, octubre-noviembre de 1974.

- 3.3.62 -----, "Versos de Salón de Nicanor Parra", *Última Hora*, Santiago: 21 de octubre de 1971, p. 4.
- 3.3.63 Cándido, "Sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *El Mercurio*, Santiago: 25 de marzo de 1979, p. E 8.
- 3.3.64 Cárdenas, Renato, "Poemas para colocar en la solapa", *La Cruz del Sur*, Ancud: 6 de agosto de 1977, p. 3.
- 3.3.65 Carmona, Darío, "Opiniones", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 3 de abril de 1958.
- 3.3.66 Carrasco H., Rolando, "Nicanor Parra, nuevo Académico de la Lengua", *La Estrella*, Valparaíso: 26 de junio de 1978, p. 26.
- 3.3.67 Carrasco, Iván, "La antipoesía: escritura de la impotencia expresiva", *Estudios Filológicos*, Valdivia: núm. 17, 1982, pp. 67-76.
- 3.3.68 -----, "Nicanor Parra, Chistes para desorientar a la poesía", *Estudios Filológicos*, Valdivia: núm. 18, 1983, pp. 99-101.
- 3.3.69 Carrasco M., Iván, "El antipoema de Parra: una escritura transgresora", *Estudios filológicos*, Valdivia: Universidad Austral, núm. 13, 1978, pp. 7-19 y 265.
- 3.3.70 Castro, Iván, "Literatura chilena: Nicanor Parra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: Pequeña Biblioteca, 16 de noviembre de 1983, p. 7.
- 3.3.71 Castro, René, "Nicanor Parra", *La Prensa*, Copiapó: 7 de octubre de 1969.
- 3.3.72 -----, "Nicanor Parra", *La Prensa*, Osorno: 14 de octubre de 1969.
- 3.3.73 Castro, Víctor, "Parra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 15 de octubre de 1974, p. 5.
- 3.3.74 -----, "Poesía nueva de Chile", Santiago: Zig-Zag, 1953, p. 91.

3.3.75 Cecereu, Luis y Beatriz Monckeberg, "Concepciones de la poesía, desde la obra de Nicanor Parra", *Aisthesis*, Santiago: núm. 12, 1979, pp. 62-75.

3.3.76 Cegosa, "Diálogos literarios", *La Región*, San Fernando: 2 de julio de 1981, p. 9.

3.3.77 —————, "Diálogos literarios", *La Región*, San Fernando: 9 de julio de 1981, p. 3.

3.3.78 Coleman, Alexander, "Two Latin American Poets and an Antipoet", *The New York Times*, Nueva York: enero 2, 1969.

3.3.79 Conejera, Francisco, "Nicanor Parra: la nueva poesía del Partido Verde", *Mundo del domingo (Las Últimas Noticias)*, Santiago: 18 de septiembre de 1983, p. 9.

3.3.80 Correa, Carlos René, *Poetas chilenos 1557-1944*, Santiago: Editorial La Salle, 1944, pp. 503-505.

3.3.81 —————, *Poetas chilenos del siglo XX*, Santiago: Zig-Zag, 1972, tomo I, pp. 312-317.

3.3.82 Correa, Carlos R., "Nicanor Parra, Premio Nacional", *La Prensa*, Curicó: 7 de noviembre de 1969, p. 3.

3.3.83 Correa, Nelly, "Versos de salón", *El Mercurio*, Santiago: 17 de marzo de 1960.

3.3.84 Cortés, Hugo, "En torno a Nicanor Parra", *El Día*, La Serena: 19 de septiembre de 1969.

3.3.85 Cortínez, Carlos, "Reseña: Sermones y prédicas del Cristo de Elqui" en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 24, 1984, p. 138. *

3.3.86 Costa, René de, "Para una poética de la (anti)poesía", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago: núm. 32, 1988, pp. 7-29. [Introducción a Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Madrid: Cátedra, 1988.] *

- 3.3.87 Cronos, "Cachureos", *La Discusión*, Chillán: 23 de diciembre de 1976, p. 3.
- 3.3.88 Cruchaga Santa María, Ángel, "Algunos poetas chilenos", *Atenea*, Concepción: núm. 175, enero de 1940, pp. 46-61.
- 3.3.89 D'Albuquerque, Lucía, "1 poeta + 40 pintores = chistes desorientadores", *Revista del Domingo (El Mercurio)*, Santiago: 6 de febrero de 1983, pp. 12-13.
- 3.3.90 Davidson, Ned J., "Parra, Nicanor, La cueca larga y otros poemas", *Hisp. W.*, XLIX, núm. 3, 1966.
- 3.3.91 Debicki, Andrew, "La distancia psíquica y la experiencia del lector en la poesía de Nicanor Parra", *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1976, pp. 159-190. *
- 3.3.92 Délano, Luis Enrique, "El caso Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 28 de mayo de 1970, p. 4.
- 3.3.93 -----, "Nicanor Parra en San Antonio", *El Siglo*, Santiago: 14 de noviembre de 1968.
- 3.3.94 De Shazo, Mary Z., "Nicanor Parra: una poesía comunicativa", *Chasqui III*, núm. 1, 1973, pp. 26-30.
- 3.3.95 Díaz, Miguel Ángel, "Nicanor Parra, poeta; Manuel Jesús, humorista", *La Discusión*, Chillán: 5 de febrero de 1970, Edición del Centenario, p. 16.
- 3.3.96 -----, "Vida y obra de Nicanor Parra", *Occidente*, Santiago: núm. 256, junio-julio de 1974, pp. 33-42.
- 3.3.97 Dijk, Bertus, "De gedichten van Nicanor Parra", *De Gids*, Amsterdam: núm. 2, 1970, pp. 118-125.
- 3.3.98 Domínguez, Delia, "Nicanor Parra: la vida sin santos tapados", *Paula*, núm. 308, 23 de octubre de 1979.

- 3.3.99 Donoso, José, "Cinco poetas chilenos", *América*, núm. 166, junio de 1964, pp. 15-19.
- 3.3.100 Drago, Gonzalo, "Nicanor Parra", *La Región*, San Fernando: 25 de septiembre de 1969.
- 3.3.101 Droguett, Luis, "Diálogo apócrifo con Nicanor Parra", *Atenea*, Concepción: núm. 383, enero-marzo de 1959, pp. 74-82.
- 3.3.102 Durán, Fernando, "Nicanor Parra, una poesía con antifaz", *El Mercurio*, Santiago: 23 de septiembre de 1969, p. 9.
- 3.3.103 ———, "Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *El Mercurio*, Valparaíso: 29 de septiembre de 1979, p. 3.
- 3.3.104 Durán, Manuel, "Nicanor Parra: antipoemas y artefactos", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 934, 9-15 de agosto de 1972, pp. 34-35 y 37.
- 3.3.105 Dussuel, Francisco, "Poemas y antipoemas", *La Patria*, Concepción: 23 de enero de 1968.
- 3.3.106 Eguren, Gustavo, "Recuerdos para el poeta Nicanor Parra", *Punto Final*, Santiago: núm. 106, 9 de junio de 1970.
- 3.3.107 Ehman, Hans, "Antipoemas, en 16 milímetros", *Ercilla*, Santiago: núm. 2 162, 5 de enero de 1977, p. 49.
- 3.3.108 Ehrman, Juan, "Sobre parras y tumbas", *Ercilla*, Santiago: núm. 2 170, 2 de marzo de 1977, pp. 58-60.
- 3.3.109 ———, "Un nihilista complaciente", *Ercilla*, Santiago: núm. 2 162, 5 de agosto de 1966, p. 35.
- 3.3.110 ———, "Tras cinco años de silencio", *Ercilla*, Santiago: núm. 2 209, 30 de noviembre de 1977, pp. 59 y 61.
- 3.3.111 Embry, Eduardo, "El título con 'duende' y Nicanor Parra", *La Unión*, Valparaíso: 4 de mayo de 1969.

- 3.3.112 Encinas, José Antonio, "Nicanor Parra: un péndulo en el catolicismo", *Mundo 70*, Santiago: mayo de 1970, pp. 22-23.
- 3.3.113 Escobar, Alberto, "Lenguaje literario y lenguaje común", *La partida inconclusa*, Santiago: Editorial Universitaria, 1970, pp. 53-62.
- 3.3.114 Esquenazi-Mayo, Roberto, "Voces auténticas de la poesía actual", *Visión*, Santiago: núm. 33, 15 de septiembre de 1957, pp. 29, 32 y 34-36.
- 3.3.115 Eytel, Guido, "Cómo no conocí a Nicanor Parra", *Diario Austral*, Temuco: 29 de agosto de 1981, p. 7.
- 3.3.116 F. C. J., "Poesía política, nuevo libro: resumen de Parra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 18 de diciembre de 1983, pp. 14-15.
- 3.3.117 F. D. D., "Canciones rusas", *Atenea*, Concepción: núm. 418, octubre-diciembre de 1967, pp. 286-289.
- 3.3.118 F. E., "Poesía de Parra, poesía de buena cepa", *Qué Pasa*, Santiago: núm. 345, 1o. de diciembre de 1977, pp. 62-63.
- 3.3.119 Fedro, "Nicanor Parra, Premio Nacional", *La Región*, San Fernando: 17 de septiembre de 1969.
- 3.3.120 Fernández, Luis Manuel, "Parra en el circo: sermón contra casi todo el mundo", *El Cronista*, Santiago: 1o. de marzo de 1977, p. 29.
- 3.3.121 Fernández, Maximino y Jaime Ferrer, "Lo cotidiano de Nicanor Parra" en "Panorama de la literatura chilena", *Icarito*, La Tercera, Santiago: fascículo núm. 96, 6 de junio de 1979.
- 3.3.122 Fernández Retamar, Roberto, "Antipoesía y poesía conversacional en América Latina", *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, Madrid: Fundamentos, 1971, pp. 331-347. // La Habana: Casa de Las Américas, 1969, pp. 251-263. *

- 3.3.123 —————, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México: Nuestro tiempo, 1977, pp. 140-158.*
- 3.3.124 Ferrero, Mario, "Antirretrato de Nicanor Parra", *Escritores a trasluz*, Santiago: Editorial Universitaria, 1971, pp. 84-90.
- 3.3.125 —————, "Antirretrato de Nicanor Parra", *La Tribuna*, Los Angeles: 27 de marzo de 1972, p. 4.
- 3.3.126 Filebo, "Nicanor Parra, *Obra gruesa*", *Las Últimas Noticias*, 29 de mayo de 1983, p. 15.
- 3.3.127 —————, "Parra chilensis", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 2 de noviembre de 1980, p. 7.
- 3.3.128 —————, "Parra en Providencia", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 4 de diciembre de 1977, p. 5.
- 3.3.129 —————, "Parra in situ", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 17 de diciembre de 1977, p. 5.
- 3.3.130 —————, "Parra: los temibles artefactos", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 959, 31 de enero de 1973.
- 3.3.131 Fónatine, Arturo, "Hojas de Parra", *El Mercurio*, Santiago: 23 de marzo de 1977, p. 2.
- 3.3.132 Foxley, Ana María, "Una bomba en papel celofán", *Hoy*, Santiago: 29 de marzo de 1983, pp. 36-37.
- 3.3.133 Fuenzalida, Héctor, "Nicanor Parra, collage con artefactos", *Boletín de la Universidad de Chile*, Santiago: núm. 102-103, junio-julio de 1970, pp. 62-73.
- 3.3.134 Gamonal, Germán, "Poeta de izquierda cayó en desgracia", *La Estrella*, Valparaíso: 2 de junio de 1970, p. 6.
- 3.3.135 —————, "La humillación de un poeta de izquierda", *La Estrella*, Valparaíso: 13 de junio de 1970, p. 7.

- 3.3.136 García, Ítalo, "Todas las colorinas tienen pecas o Sólo para mayores de cien años", *Pec*, Santiago: núm. 369, 17 de septiembre de 1976, p. 22.
- 3.3.137 García, Pablo, "Contrafigura de Nicanor Parra", *Atenea*, Concepción: núms. 355-356, 1955, pp. 150-163.
- 3.3.138 García Huidobro, Cecilia, "Nueva publicación se avista en el horizonte: los Sermones del Antiparra", *El Mercurio*, Santiago: 9 de enero de 1983, p. E 4.
- 3.3.139 Garrido M., Edgardo, "Tres poetas nativistas", *El Mercurio*, Santiago: 16 de septiembre de 1969.
- 3.3.140 Gaytán M., Sergio, "Actos de impostura", *El Mercurio*, Calama: 11 de julio de 1979, p. 3; *La Prensa*, Tocopilla: 11 de julio de 1979; y *El Mercurio*, Antofagasta: 11 de julio de 1979, p. 3.
- 3.3.141 Gevert, Lucía, "Canciones rusas", *El Mercurio*, Santiago: 27 de agosto de 1967.
- 3.3.142 Goic, Cedomil, "La poesía de Nicanor Parra", *Los Libros*, Buenos Aires: núm. 9, 1970, pp. 6-7.
- 3.3.143 —————, "L'antipoésie", *Elit*, núm. 6, 1973, pp. 377-392.
- 3.3.144 Goldemberg, Isaac, "Visión del antihéroe en la poesía de Nicanor Parra", *Exilio*, núm. 6, otoño, 1970, pp. 35-44.
- 3.3.145 Gómez, Eduardo, "Nacimiento del antipoema", *Visión*, Santiago: núm. 22, 6 de noviembre de 1971, p. 69.
- 3.3.146 González, Jaime, "Nicanor Parra en la poesía chilena contemporánea", *El Diario de Aysen*, Coihaique: 16 de julio de 1979, p. 3.
- 3.3.147 González C., Lorenzo, "El llamado de Parra", *La Región*, San Fernando: 21 de julio de 1983, p. 31.

- 3.3.148 González R., Teresa, "Nicanor: sin antiparras", *De mujer a mujer (La Tercera)*, Santiago: 30 de agosto de 1983, pp. 5-6.
- 3.3.149 Gottlieb, Marlene, "Del antipoema al artefacto al...: la trayectoria poética de Nicanor Parra", *Hispamérica*, núm. 6, 1974, pp. 21-38.
- 3.3.150 —————, "La evolución poética de Nicanor Parra: anticipación de las Canciones Rusas", *Cuadernos Americanos*, México: núm. 168, 1970, pp. 160-170.
- 3.3.151 Grossman, Edith, "The Technique of Antipoetry", *Review*, núm. 4-5, 1971-1972, pp. 72-83.
- 3.3.152 Guajiro, "La actitud antirrevolucionaria de un antipoeta", *La Prensa*, Parral: 17 de junio de 1970, p. 3.
- 3.3.153 —————, "Elmo Catalán y Nicanor Parra", *La Prensa*, Parral: 25 de junio de 1970, p. 3.
- 3.3.154 G. Y., "Risa y resurrección para poesías parrianas", *En Viaje*, Santiago: núm. 444, octubre de 1970, p. 17.
- 3.3.155 Hayes de Hunneus, Dorothy, "Recent Chilean Literature", *Americas*, Washington: núm. 11, 1957, pp. 40-43. (Fue traducido al castellano en *Americas*, Washington: núm. 20, 1958, pp. 38-41.)
- 3.3.156 Hayes P., Bárbara, "Recomiendo", *Yo mujer (Las Últimas Noticias)*, Santiago: 6 de abril de 1982, p. 11.
- 3.3.157 Helfant, Ana, "Parra optimista bajo carpa", *El Cronista*, Santiago: 27 de febrero de 1977, p. 13.
- 3.3.158 Hernández A., Horacio, "Renuncias poéticas", *El Mercurio*, Antofagasta y Calama: 11 de junio de 1968; *La Prensa*, Tocopilla: 11 de junio de 1968; *La Estrella de Iquique*, Iquique: 12 de junio de 1968.
- 3.3.159 Hernández, Sergio, "El rostro popular de la poesía de Nicanor Parra", *Cauce*, Chillán: núm. 2, 3 y 4, 1980-1981.

- 3.3.160 ———, "Nicanor Parra y sus contactos con los movimientos de vanguardia", *Millantú*, Chillán: núm. 1, abril de 1971, pp. 17-29.
- 3.3.161 Hersh, Burton, "The Man in the Ironic Mask", *Horizon*, 4, 5, 1962, pp. 34-41.
- 3.3.162 H. L., "Sobre Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 11 de octubre de 1970, p. 11.
- 3.3.163 H. M., "Viejas y nuevas páginas de Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 28 de agosto de 1975, p. 28.
- 3.3.164 H. O., "Sermones en La Reina", *Huelén*, Santiago: núm. 6, marzo de 1982, pp. 18-21 y 61.
- 3.3.165 Holmes, Sherlock, "Nicanoreando al antipoeta Nicanor Parra", *Clarín*, Santiago: 27 de octubre de 1969.
- 3.3.166 Huasi, Julio, "El antipoeta y las propinas", *Punto Final*, Santiago: núm. 89, 14 de octubre de 1969.
- 3.3.167 H. U. D., "Nicanor Parra (II)", *Cosas*, Santiago: núm. 120, 7 de mayo de 1981, p. 82.
- 3.3.168 Huerta, Eleazar, "Poemas y antipoemas", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 1954.
- 3.3.169 Hunneus, Cristián, "El Cristo de Parra", *Hoy*, Santiago: núm. 29, 14 de diciembre de 1977, p. 45.
- 3.3.170 ———, "Experto agrícola", *La Tercera*, Santiago: 2 de febrero de 1982, p. 2.
- 3.3.171 Ibáñez-Langlois, José Miguel, "Parra", *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago: Nascimento, 1975. *
- 3.3.172 ———, "¿Qué es la antipoesía?", *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago: Nascimento, 1975, pp. 261-265.

- 3.3.173 Igvila, "Obras de Nicanor Parra", *Debate Universitario*, Santiago: núm. 24, 14 de octubre de 1971, p. 3.
- 3.3.174 Imperatore, Carmen, "Dos trovadores que cosechan uvas", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 12 de marzo de 1977, pp. 2-3.
- 3.3.175 Isaacson, José, "Antipoesía o poesía", *La Nación*, Buenos Aires: 30 de mayo de 1965.
- 3.3.176 Jara C., René, "Función de la literatura. Función de la crítica. Leonidas Morales y Nicanor Parra", *Estudios Filológicos*, núm. 8, 1972, pp. 410-422.
- 3.3.177 Jefs, Bernardo, "Nicanor Parra al trasluz de la astrología", *La Patria*, Santiago: 25 de noviembre de 1975, p. 15.
- 3.3.178 Jeria, Eduardo, "Nicanor Parra, gracias a la poesía", *Cosas*, Santiago: núm. 120, 7 de mayo de 1981, p. 82.
- 3.3.179 J.H., "Parra se equivocó de casa", *Punto Final*, Santiago: núm. 105, 26 de mayo de 1970, p. 24.
- 3.3.180 _____, "Una antología insuficiente", *Chile Hoy*, Santiago: núm. 39, 9 de marzo de 1973, p. 24.
- 3.3.181 Jobet, Jorge, "El predicador de Isla Negra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 9 de septiembre de 1979, p. 4.
- 3.3.182 Jofré, Manuel, "El tahúr de la baraja postal", *Quinta Rueda*, Santiago: núm. 5, abril de 1973, pp. 7-8.
- 3.3.183 Johnson, Samuel, "Guerrilla literaria. Acusete", *Qué pasa*, Santiago: 7 de mayo de 1980, p. 67.
- 3.3.184 J. R. F., "Microsemblanza de Nicanor Parra", *La Prensa Austral*, Punta Arenas: 18 de enero de 1976, p. 7.
- 3.3.185 Knowlton, Edgar C. Jr., "Parra's 'La doncella y la muerte'", *Explicator*, 30, 1972, ítem 69.

- 3.3.186 Krahn, Fernando, "Nicanor Parra: una entrevista frustrada", *EAC*, Santiago: núm. 2, 1972, pp. 78-79.
- 3.3.187 Labra, Pedro, "Hojas de Parra y uvas verdes", *El Cronista*, Santiago: 27 de febrero de 1977, p. 13.
- 3.3.188 Lafourcade, Enrique, "Nicanor Parra, Fernando Alegría", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 8 de enero de 1972, p. 7.
- 3.3.189 —————, "Parra sin antiparras" en Nicanor Parra, *Poesía política*, Santiago: Bruguera, 1983, pp. 7-13.
- 3.3.190 Lago, Tomás, "Luz en la poesía" en *Tres poetas chilenos*, Santiago: Cruz del Sur, 1942, pp. 6-25. *
- 3.3.191 Laquedem, Isaac, "Una visita a Nicanor Parra", *El Diario de Aysen*, Coyhaique: 20 de octubre de 1980, p. 3.
- 3.3.192 —————, "Una visita a Nicanor Parra", *El Diario de Aysen*, Coyhaique: 6 de abril de 1981, p. 3.
- 3.3.193 Larenas, H., "Nicanor Parra, 1969", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 8 de septiembre de 1977, p. 11.
- 3.3.194 Larraín, Ana María, "La familia de famosos", *Qué Pasa*, Santiago: 16 de septiembre de 1982, pp. 14-16.
- 3.3.195 —————, "Nicanor Parra, o la armonía de las contradicciones", *Qué Pasa*, Santiago: 21 de abril de 1983, pp. 42-43.
- 3.3.196 Larraín, María Teresa, "Domingo Zárate, Cristo de Elqui, ¿loco o demente?", *Buen Domingo (La Tercera)*, Santiago: 31 de octubre de 1982, pp. 4-6.
- 3.3.197 Larraín, Mónica, *et al.*, "Nuestra generación. ¿Qué piensan de nosotros", *Campus*, Santiago: núm. 20, junio de 1983, p. 13.
- 3.3.198 Lask, Thomas, "New Journal Weldes Poetry and Games", *The New York Times*, Nueva York: 2 de enero de 1969.

- 3.3.199 Lastra, Pedro, "Introducción a la poesía de Nicanor Parra", *Revista del Pacífico*, Valparaíso: año 5, núm. 5, Facultad de Filosofía y Letras, 1968, pp. 197-202.
- 3.3.200 —————, "Notas sobre cinco poetas chilenos", *Atenea*, Concepción: núm. 380-381, abril-septiembre de 1958, pp. 218-234.
- 3.3.201 —————, "Notas sobre la poesía de Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 24 de abril de 1966, pp. 2-3.
- 3.3.202 Latorre, Marina, "Nicanor Parra en un mar de preguntas", *Portal*, Santiago: núm. 4, noviembre de 1966, pp. 2-3 y 16.
- 3.3.203 Lautaro, "Impresiones", *La Unión*, Valparaíso: 18 de febrero de 1939, p. 3.
- 3.3.204 Lavanderos, Humberto, "La obra poética de Nicanor Parra", *Nuevo Central*, Chillán: 31 de julio de 1970, p. 6.
- 3.3.205 —————, "Obra poética de Nicanor Parra", *La Discusión*, Chillán: 18 de diciembre de 1972, p. 3.
- 3.3.206 Lavín Cerda, Hernán, "Nicanor Parra en escena", *Las Noticias de Última Hora*, Santiago: 3 de octubre de 1970, p. 4.
- 3.3.207 Lefebvre, Alfredo, *Poesía española y chilena. Análisis e interpretación de textos*, Santiago: Editorial del Pacífico, 1958, pp. 181-194.
- 3.3.208 Leiva, Héctor, "Antipoemas de Nicanor Parra", *La Prensa*, Curicó: 6 de julio de 1977, p. 3.
- 3.3.209 Lihn, Enrique, "A la manera del señor Corales", en Nicanor Parra, *Chistes para desorientar a la pelieía poesía*, Santiago: Galería Época, 1983.
- 3.3.210 —————, "Introducción a la poesía de Nicanor Parra", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago: núm. 83-84, 1951, pp. 276-287.

- 3.3.211 —————, "Todas las colorinas tienen pecas", *Desfile*, Santiago: núm. 119, 16 de octubre de 1970, p. 24.
- 3.3.212 —————, "Un poeta con detractores y discípulos", *El Siglo*, Santiago: 4 de junio de 1963.
- 3.3.213 Lindo, Hugo, "Nicanor, antipoeta", *Repertorio Americano*, marzo de 1958, pp. 44-45.
- 3.3.214 Lira, Manuel José, "Documento sobre Nicanor Parra", *Pauta*, Santiago: núm. 310, 20 de noviembre de 1979, p. 6.
- 3.3.215 Lorca, Claudio, "Parra", *La Estrella*, Valparaíso: 29 de diciembre de 1982, p. 4.
- 3.3.216 Loyola, Hernán, "Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 5 de julio de 1970, p. 11.
- 3.3.217 —————, "Nicanor Parra en antología cubana", *El Siglo*, Santiago: octubre de 1969.
- 3.3.218 L. U., "Para mayores de 100 años", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 836, 26 de agosto de 1970, p. 89.
- 3.3.219 Luigi, Juan de, "Individuo y mundo", *El Siglo*, Santiago: 19 de septiembre de 1954.
- 3.3.220 Lundquist, Arthur, "El continente volcánico", *Ercilla*, Santiago: 22 de enero de 1958.
- 3.3.221 Llanos, Hernán, "El bello escándalo de la antipoesía", *La Nación*, Santiago: 19 de marzo de 1972, p. 14.
- 3.3.222 M., "Después del té con Mrs. Nixon", *PEC*, Santiago: núm. 356, 12 de junio de 1970.
- 3.3.223 M., "Nicanor Parra busca el perdón", *PEC*, Santiago: núm. 356, 12 de junio de 1970, p. 20.

- 3.3.224 M., Carlos "Antecedentes de la poesía joven actual", *El Sur*, Concepción: 3 de diciembre de 1978, p. 12.
- 3.3.225 M. A. C. B., "Obra gruesa", *La Provincia*, Ovalle: 14 de febrero de 1970, p. 3.
- 3.3.226 Machado de Armao, Luz, "Nicanor Parra, *La cueca larga* y otros poemas", *Universal*, Caracas: 24 de agosto de 1965.
- 3.3.227 Magnet, Odette, "Las dos caras de la moneda", *Hoy*, Santiago: 8 de septiembre de 1981.
- 3.3.228 Malverde, Ivette, "El discurso del carnaval en la poesía de Nicanor Parra", *Acta Literaria*, Santiago: núm. 13, 1988, pp. 83-92.
- 3.3.229 —————, "La interacción escritura-oralidad en el discurso carnavalesco de los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*", *Acta Literaria*, Santiago: núm. 10-11, 1985-1986, pp. 77-89.
- 3.3.230 Martínez, José, "Parra, un inmortal", *Concordia*, Arica: 21 de septiembre de 1969, p. 3.
- 3.3.231 Massis, Mahfud, "Un poeta en la picota", *Puro Chile*, Santiago: 29 de junio de 1970, p. 7.
- 3.3.232 M. C., "Canciones Rusas", *La Provincia*, Ovalle: 4 de septiembre de 1968, p. 3.
- 3.3.233 M. C., "La cueca larga", *La Provincia*, Ovalle: 14 de febrero de 1969.
- 3.3.234 M. C. G., "Nicanor Parra y sus exégetas", *PEC*, Santiago: núm. 363, 31 de julio de 1970.
- 3.3.235 M. C. G., "Yo confabulador de siete suelas", *PEC*, Santiago: núm. 417, 3 de septiembre de 1971, p. 13.
- 3.3.236 Melfi, Domingo, "Cancionero sin nombre, Nicanor Parra", *La Nación*, Santiago: 2 de abril de 1939.

3.3.237 Melnykovich, George, "Nicanor Parra: Antipoetry, Retraction and Silence", *LALR*, 3, 6, 1975, pp. 65-70.

3.3.238 Merino, Luis, *Escritores chilenos*, Santiago: Arancibia Hermanos, 1979, pp. 111-114.

3.3.239 Merino R., Luis, "Más palos para Parra, por chueco", *Puro Chile*, Santiago: 30 de junio de 1970, p. 5.

3.3.240 —————, "Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura", *Occidente*, núm. 211, octubre de 1969, pp. 33-34.

3.3.241 Millas, Jorge, "Los hechos y las cosas en la antipoesía de Nicanor Parra", *Idea de la filosofía*, Santiago: Editorial Universitaria, 1970, vol. I, pp. 165 y sigs.

3.3.242 Miller, William, "Interview", *Olerlin Quaterly*, núm. 3, 1964.

3.3.243 Miranda, Hernán, "Los Parra en guerra por un museo para Violeta", *Buen Domingo (La Tercera)*, Santiago: 7 de noviembre de 1982, pp. 4-7.

3.3.244 —————, "Nicanor Parra, el antipoeta, y el Premio Nacional de Literatura", *Cuadernos Universitarios*, Santiago: núm. 13, octubre de 1969.

3.3.245 —————, "Nicanor Parra: En el taoísmo encontré la madurez emocional", *Buen Domingo (La Tercera)*, Santiago: 19 de diciembre de 1982, pp. 4-7.

3.3.246 —————, "Quién será el tercer Premio Nobel chileno", *Buen Domingo (La Tercera)*, Santiago: 19 de junio de 1983, pp. 9-10.

3.3.247 —————, "Una casa antigua con renuevos de Parra...", *Su casa (La Tercera)*, Santiago: 12 de diciembre de 1981, pp. 38-39.

3.3.248 M. O. D., "Antirretrato en una carpa", *El Mercurio*, Santiago: 25 de febrero de 1977, p. 29.

- 3.3.249 Montecinos, Yolanda, "La baja de Parra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 6 de marzo de 1978, p. 26.
- 3.3.250 Montes, Hugo, *Capítulos de literatura chilena*, Santiago: Centro de Perfeccionamiento, 1974, p. 48.
- 3.3.251 —————, "Los sermones de Nicanor", *La Tercera*, Santiago: 11 de marzo de 1979, p. 18.
- 3.3.252 —————, "Nicanor Parra: *Obra gruesa*", *El Sur*, Concepción: 17 de agosto de 1969.
- 3.3.253 —————, "Premio a la antipoesía", *El Sur*, Concepción: 5 de octubre de 1969, p. 2.
- 3.3.254 —————, "Trascendencia de Nicanor Parra", *El Sur*, Concepción: 15 de diciembre de 1968, p. 2; *La Prensa*, Curicó: 18 de diciembre de 1968, p. 3; y *La Unión*, Valparaíso: 22 de diciembre de 1968.
- 3.3.255 Montes, Hugo y Julio Orlandi, *Historia y antología de la literatura chilena*, Santiago: Editorial del Pacífico, 1956, p. 210.
- 3.3.256 Montes, María del Carmen, "Leyendo a Nicanor Parra con ojos de cubanos", *El Siglo*, Santiago: 1 de febrero de 1970, p. 11.
- 3.3.257 Morales T., Leonidas, "Fundaciones y destrucciones: Pablo Neruda y Nicanor Parra", *R. I.*, núm. 72, 1970, pp. 407-423.
- 3.3.258 Morel, Alicia, "Premio Nacional de Literatura", *El Correo de Valdivia*: Valdivia: 3 de octubre de 1969, p. 3.
- 3.3.259 M. S., "Todas las colorinas tienen pecas", *Paula*, Santiago: núm. 71, septiembre de 1970, pp. 29-30.
- 3.3.260 Müller, Julio, "El Cristo de Elqui y los antipoemas", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 28 de noviembre de 1977, p. 5.
- 3.3.261 Mundt, Tito, "Cueca para Nicanor Parra", *El Rancagüino*, Rancagua: 25 de septiembre de 1969, p. 4.

- 3.3.262 —————, "El anti Nicanor", *La Discusión*, Chillán: 1970.
- 3.3.263 —————, "El amargo té de Nicanor Parra", *La Tercera de La Hora*, Santiago: 18 de mayo de 1970, p. 3.
- 3.3.264 —————, "La famosa tacita de té", *El Rancagüino*, Rancagua: 14 de julio de 1970, p. 4.
- 3.3.265 Muñoz, Carmen, "Una pesadilla novedosa", *La Tercera*, Santiago: 8 de agosto de 1968.
- 3.3.266 Muñoz, Gustavo, "En torno a 13 poetas chilenos", *Travesía*, Temuco: núm. 10-11, ¿enero-abril?, p. 55.
- 3.3.267 Muñoz L., Marino, "Canciones rusas, de Nicanor Parra", *La Prensa Austral*, Punta Arenas: 1 de octubre de 1967.
- 3.3.268 —————, "Obra gruesa", *El Magallanes*, Punta Arenas: 28 de junio de 1969.
- 3.3.269 —————, "Obra gruesa", *El Magallanes*, Punta Arenas: 6 de octubre de 1971, p. 3.
- 3.3.270 —————, "La cueca larga del 19", *La Prensa Austral*, Punta Arenas: 19 de septiembre de 1978, p. 3.
- 3.3.271 —————, "Las pequeñas hazañas", *La Prensa Austral*, Punta Arenas: 16 de febrero de 1979, pp. 3 y 8.
- 3.3.272 Neiman, Enrique, "El amargo té del poeta Parra", *La Voz de Colchagua*, San Fernando: 1 de julio de 1970. Reproducido en *PEC*, Santiago: 3 de julio de 1970.
- 3.3.273 Neruda, Pablo, "Corbata poética para Nicanor Parra", *Portal*, Santiago: núm. 5, julio de 1967.
- 3.3.274 —————, "Nicanor Parra y Allende", *La Nación*, Santiago: 23 junio de 1970, p. 4.

- 3.3.275 "Nicanor Parra" (número especial dedicado al cumpleaños de Nicanor Parra), *Revista de libros*, núm. 278, 4 de septiembre de 1994.*
- 3.3.276 Ojeda, Eduardo, "Nicanor Parra", *MUDC*, Santiago: núm. 8, 5 de septiembre de 1974, p. 54.
- 3.3.277 Olivares, René, "Nicanor Parra en Oxford", *La Tercera*, Santiago: 18 de septiembre de 1969.
- 3.3.278 Olivárez, Carlos, "Parra: ¡muerte sí! ¡funerales no!", *Claridad*, Santiago: 29 de junio de 1970, p. 10.
- 3.3.279 ———, "Parra: secreciones glandulares", *Onda*, Santiago: núm. 25, 18 de agosto de 1972, p. 22.
- 3.3.280 Ortega, Julio, "El primer premio Juan Rulfo: voces de Nicanor Parra", *La Jornada Semanal*, México: núm. 109, 14 de julio de 1991.
- 3.3.281 ———, "Nicanor Parra y las paradojas", *Mundo Nuevo*, Santiago: núm. 11, 1967, pp. 90-91.
- 3.3.282 ———, "Notas sobre la poesía de Nicanor Parra", *RUM*, núm. 23, supl. 1969, pp. 2-4.
- 3.3.283 ———, "Sobre la poesía de Nicanor Parra", *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa, 1970, pp. 253-262.
- 3.3.284 Ortúzar, Carmen, "Poema", *Cosas*, Santiago: núm. 26, 23 de noviembre de 1977, p. 3.
- 3.3.285 Ossa, Nena, "Las tarjetas desorientadoras del artista Nicanor Parra", *La Nación*, Santiago: 26 de marzo de 1983, p. A 2.
- 3.3.286 Otano, Rafael, "Todas las colorinas tienen pecas", *Mundo '71*, Santiago: núm. 35, mayo de 1971, p. 27.

- 3.3.287 —————, "Todas las colorinas tienen pecas. Sólo para mayores de cien años", *Mensaje*, Santiago: núm. 194, vol. XIX, noviembre de 1970, pp. 556-558.
- 3.3.288 Oyarzún, Luis, "Crónica de una generación", *Temas de la cultura chilena*, Santiago: Editorial Universitaria, 1967, pp. 157-173.
- 3.3.289 —————, "Nicanor Parra en Nueva York", *El Mercurio*, Santiago: 14 de julio de 1970, p. 3.
- 3.3.290 Oyarzún, Luis, *et al.* (Pedro Lastra, Enrique Lihn, Waldo Rojas y Antonio Avaria), "Mesa redonda: Obra Gruesa", *Cormorán*, Santiago: núm. 1, agosto de 1969, pp. 8-10.
- 3.3.291 Palomo R., L. F., "Parra: poema y antipoema", *Hoy*, Santiago: 17 de agosto de 1982, p. 53.
- 3.3.292 Parra, José del Carmen, "Parrafobia", *Revista del Domingo (El Mercurio)*, Santiago: 2 de junio de 1983, p. 3.
- 3.3.293 Pastén, Carlos, "Parra y Sabella", *La Prensa*, Tocopilla: 22 de septiembre de 1969, p. 3.
- 3.3.294 P. C., "Poesía chilena de Huidobro a Parra", *La Nación*, Santiago: 18 de marzo de 1969.
- 3.3.295 Pepys, "Nicanor: se rompió el colador", *El Mercurio*, Santiago: 15 de noviembre de 1981, p. E 3.
- 3.3.296 Pérez, Floridor, "Antientrevista a la poesía de Nicanor Parra", *Promoción*, Valdivia: núm. 4, septiembre de 1964, pp. 9-10.
- 3.3.297 —————, "En torno al Premio Nacional de Literatura", *La Tribuna*, Los Angeles: 30 de septiembre de 1969.
- 3.3.298 —————, "Nicanor Parra: Obra Gruesa", *La Tribuna*, Los Angeles: 19 de julio de 1969.
- 3.3.299 —————, "Nicanor Parra y Eduardo Frei", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 25 de abril de 1982, p. 2.

- 3.3.300 Pérez S., Jorge "Parra, ilustrísimo", *Hoy*, Santiago: 30 de noviembre de 1983, p. 47.
- 3.3.301 Pin-Cel, "Nicanor Parra", *La Prensa*, Parral: 21 de junio de 1970, p. 6.
- 3.3.302 —————, "Otra vez Parra", *La Prensa*, Parral: 12 de julio de 1970, p. 3.
- 3.3.303 Pineda, Rafael, "Nicanor Parra: Poems and Antipoems", *RNC*, núm. 182, XXIX, 1967, pp. 121-122.
- 3.3.304 Pinto, Silvia, "Antipoeta Nicanor Parra: Apruebo la revolución cubana, pero como escritor reclamo la libertad", *El Mercurio*, Santiago: 14 de junio de 1970, p. 43.
- 3.3.305 P. L., "Hojas de Parra", *El Cronista*, Santiago: 20 de febrero de 1977, p. 12.
- 3.3.306 Plath, Oreste, *Poetas y poesía de Chile*, Santiago: Editorial Talleres Gráficos La Nación, 1941, pp. 223-230.
- 3.3.307 Prieto, Sergio, "Un poeta contra la pedantería", *Visión*, Santiago: núm. 10, 7 de noviembre de 1969, pp. 38-40.
- 3.3.308 Promis, José, "Difusión de la antipoesía", *La Unión*, Valparaíso: 28 de mayo de 1972, p. 6.
- 3.3.309 —————, "Nicanor Parra, antipoeta", *La Unión*, Valparaíso: 27 de junio de 1971, p. 7.
- 3.3.310 —————, *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*, Santiago: Nacimiento, 1977, pp. 345-349.
- 3.3.311 —————, "Vigencia de Nicanor Parra", *La Unión*, Valparaíso: 13 de septiembre de 1970, p. 2.
- 3.3.312 Puz, Amanda, "Nicanor Parra, poeta del na' que ver", *La Estrella del Norte*, Antofagasta: 7 de noviembre de 1969, pp. 5-6.

- 3.3.313 Quezada, Jaime, "Literatura 1983, no de las mejores", *Ercilla*, Santiago: 28 de diciembre de 1983, pp. 42-44.
- 3.3.314 —————, "Nicanor Parra: tema y antipoesía", *Revista Mexicana de Cultura*, México: 5 de diciembre de 1971, p. 3.
- 3.3.315 —————, "Ni profeta ni mago", *Ercilla*, Santiago: núm. 282, 25 de abril de 1979, pp. 45-47.
- 3.3.316 —————, "Presencia de Nicanor Parra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 22 de noviembre de 1981.
- 3.3.317 Quintana, Sonia, "Nicanor Parra, datos biográficos", *En Viaje*, Santiago: núm. 419, septiembre de 1968, p. 31.
- 3.3.318 —————, "Nicanor Parra: un personaje sin modificaciones", *En Viaje*, Santiago: núm. 433, noviembre de 1969.
- 3.3.319 Quiñones, Guillermo, "Premio al antipoeta", *El Siglo*, Santiago: 2 de octubre de 1969, p. 2.
- 3.3.320 Rauld, Carlos, "Árbol de Letras", *El Sur*, Concepción: 17 de noviembre de 1968, p. 3.
- 3.3.321 Reyes M., Fernando, "Todas las colorinas tienen pecas", *La Tercera*, Santiago: 6 de septiembre de 1970, p. 2.
- 3.3.322 Ríos, José M., "Antipoemas", *El Mercurio*, Santiago: 28 de junio de 1981, p. E 16.
- 3.3.323 Riquelme, Ramón, "Nicanor Parra", *El Diario*, Concepción: 25 de octubre de 1972, p. 3.
- 3.3.324 —————, "Parra", *El Heraldo*, Linares: 29 de mayo de 1983, p. 2.
- 3.3.325 —————, "Sobre Nicanor Parra", *El Sur*, Concepción: 19 de abril de 1981, p. 11.

- 3.3.326 Rivera, Roberto, "Nicanor Parra: entre la antipoesía y el taoísmo", *La Tercera*, Santiago: 14 de abril de 1981, p. 25.
- 3.3.327 Robina, "Arte y cultura", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 5 de mayo de 1979, p. 10.
- 3.3.328 —————, "Arte y cultura", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 3 de junio de 1979, p. 6.
- 3.3.329 —————, "Arte y cultura", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 6 de junio de 1979, p. 5.
- 3.3.330 Rodman, Selden, *South America of the Poets*, Nueva York: Hawthorn Books, Inc., 1970, cap. 10.
- 3.3.331 Rodríguez, Mario, "Nicanor Parra. Sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *El Sur*, Concepción: 25 de junio de 1978, p. 11.
- 3.3.332 Rodríguez L., Javier, Alberto Urbina y Francisco Alcalde, "Nicanor Parra" en "Premios Nacionales de Literatura", *Revista de Educación*, Santiago: núm. 57, julio-agosto de 1976, p. 59.
- 3.3.333 Rodríguez Monegal, Emir, "La voz agónica de Nicanor Parra", *El País*, Montevideo: 24 de diciembre de 1962.
- 3.3.334 Rodríguez R., Guillermo, "Sobre Versos de salón", *Casa de Las Américas*, La Habana: núm. 30, 1965, pp. 81-82.
- 3.3.335 Rojas, Gonzalo, "Poemas y antipoemas", *Humanitas*, Universidad de Concepción: núm. 1, octubre de 1954.
- 3.3.336 —————, "Poemas y antipoemas de Nicanor Parra", *La Patria*, Concepción: 15 de agosto de 1954.
- 3.3.337 Rojas, Manuel, "El mejor poeta de Chile", *Clarín*, Santiago: 22 de septiembre de 1972, p. 5.
- 3.3.338 —————, *Historia breve de la literatura chilena*, Santiago: Zig-Zag, 1964, p. 123.

3.3.339 Romera, Antonio, "Nicanor Parra y su cueca", *El Mercurio*, Santiago: 19 de septiembre de 1969, p. 3.

3.3.340 ———, "Nicanor Parra y su cueca", *La Prensa Austral*, Punta Arenas: 20 de septiembre de 1975, p. 2.

3.3.341 Romero, Graciela, "El poeta Nicanor Parra y su caja de artefactos", *Vanidades*, Santiago: 10 de noviembre de 1983, pp. 10-11.

3.3.342 ———, "Nicanor Parra, el último cisne negro", *Mundo*, Santiago: núm. 6, mayo de 1983, pp. 41-43 y 48.

3.3.343 ———, "Poesía y picardía", *Vanidades*, Santiago: 21 de junio de 1983, p. 92.

3.3.344 Rossler, Osvaldo, "Dos poetas de América", *Arbor*, núm. 329, 1973, pp. 113-119.

3.3.345 ———, "El instinto que medita. 'Obra Gruesa' por Nicanor Parra", *La Nación*, Buenos Aires: 5 de octubre de 1969.

3.3.346 R. R. V., "Hojas de Parra, una obra en comunicación directa con el público", *El Cronista*, Santiago: 24 de febrero de 1977, p. 29.

3.3.347 Ruiz Tagle, "Los polémicos Manuscritos", *Qué Pasa*, Santiago: núm. 230, 17 de septiembre de 1975, p. 59.

3.3.348 Ruiz Tagle, Carlos, "Aguafuerte de Nicanor Parra", *Revista de Santiago*: Santiago: núm. 2, 1982, pp. 35-39.

3.3.349 ———, "Compañía de teatro pobre", *La Tercera*, Santiago: 28 de noviembre de 1982.

3.3.350 ———, "El Cristo de Elqui va al teatro", *Paula*, Santiago: 30 de noviembre de 1982, p. 74.

3.3.351 ———, "El primer amor del poeta Nicanor Parra. Amor de la esquina encontrada", *Paula*, Santiago: 27 de julio de 1982, p. 15.

- 3.3.352 —————, "El primer amor del poeta Nicanor Parra. Olguita Juárez", *La Tercera*, Santiago: 13 de diciembre de 1981, p. 20.
- 3.3.353 —————, "Nicanor Parra, la alegría respiratoria", *Apuntes. El Mercurio*, Santiago: 16 de julio de 1981, p. 8.
- 3.3.354 —————, "No se termina nunca de nacer", *La Tercera*, Santiago: 29 de noviembre de 1981, p. 21.
- 3.3.355 R. V. H., "Artefactos", *La Prensa*, Santiago: 1 de agosto de 1973, p. 2.
- 3.3.356 S., "Nicanor Parra: ex poeta", *Ramona*, Santiago: núm. 64, 16 de enero de 1973, pp. 20-21.
- 3.3.357 Sabella, Andrés, "Obra Gruesa de Nicanor Parra", *La Estrella del Norte*, Antofagasta: 28 de junio de 1969.
- 3.3.358 Sachas, Adán, "Enfoques a modo de proverbio", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 17 de enero de 1981.
- 3.3.359 Salvatierra, Prudencio, "Poetas y antipoetas", *El Diario Ilustrado*, Santiago: 15 de noviembre de 1964.
- 3.3.360 Sánchez L., Luis, *Los expedientes de Filebo*, Santiago: Zig-Zag, 1965, pp. 46-55.
- 3.3.361 Santa María, Cristián, "Artefactos" en Nicanor Parra, *Artefactos*, Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1972.
- 3.3.362 Santana, Francisco, *Evolución de la poesía chilena*, Santiago: Nascimento, 1976, pp. 230-234.
- 3.3.363 Santander, Almagro, "Café con malicia", *El Magallanes*, Punta Arenas: 22 de febrero de 1975, p. 3.
- 3.3.364 —————, "Nicanor Parra y su antipoesía mágica", *La Prensa Austral*, Punta Arenas: 29 de abril de 1976, p. 7.

- 3.3.365 Schopf, Federico, "Estructura del antipoema", *Atenea*, Concepción: núm. 399, enero-marzo de 1963, pp. 140-153.
- 3.3.366 ———, "La escritura de la semejanza en Nicanor Parra", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 2-3, primavera de 1970, pp. 43-131.
- 3.3.367 ———, "Las huellas del antipoema", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh: núm. 118-119, 1982, pp. 771-783. *
- 3.3.368 ———, "Nicanor Parra, antipoemas", *Trilce*, Valdivia: Universidad Austral de Valdivia, núm. 11-12, abril-diciembre de 1966, pp. 8-10.
- 3.3.369 ———, "Poemas y antipoemas. Tercera edición de una lectura", *Norte*, núm. 9, 1968, pp. 144-147; y *La Nación*, Santiago: 29 de octubre de 1967.
- 3.3.370 Sebsow, Helen, "Gran acogida a Nicanor Parra en USA", *La Tercera*, Santiago: 28 de mayo de 1970, p. 3.
- 3.3.371 Selva, Mauricio de la, "Nicanor Parra, La cueca larga y otros poemas", *Cuadernos Americanos*, México: núm. 2, XXV, 1966, pp. 270-272.
- 3.3.372 Sepúlveda, Germán, "La cueca larga", *La Nación*, Santiago: 6 de abril de 1958, p. 3.
- 3.3.373 Sepúlveda, Germán, Miguel Arteche y Dámaso Ogaz, "La cueca larga, un tema para tres", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 27 de marzo de 1958.
- 3.3.374 Sepúlveda, René, "Nicanor Parra en la intimidad", *El Sur*, Concepción: 17 de febrero de 1974, p. 5.
- 3.3.375 Shazo, Mary Z. de, "Nicanor Parra: una poesía comunicativa", *Chasqui*, 3, 1, 1973, pp. 26-30.
- 3.3.376 Shimose, Pedro, *Diccionario de autores iberoamericanos*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1982, p. 325.

- 3.3.377 Sierra, Malú, "Nicanor Parra, el energúmeno número uno", *Paula*, Santiago: núm. 67, julio de 1970, pp. 46-47.
- 3.3.378 —————, "Nicanor Parra: referéndum, en vez de protesta", *Hoy*, Santiago: 12 de junio de 1983, pp. 11-14.
- 3.3.379 —————, "Nicanor Parra se convierte al ecologismo", *Revista del Domingo (El Mercurio)*, Santiago: 19 de septiembre de 1982, pp. 6-7.
- 3.3.380 —————, "Otro Nicanor Parra ha nacido", *Revista del Domingo (El Mercurio)*, Santiago: 12 de septiembre de 1982, pp. 10-11.
- 3.3.381 Silva, Raúl, *Panorama literario de Chile*, Santiago: Editorial Universitaria, 1961, pp. 128-130.
- 3.3.382 Silva C., Raúl, "Antipoemas por Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 29 de abril de 1960.
- 3.3.383 —————, "Los artefactos en la poesía de Nicanor Parra", *Revista de Bellas Artes*, Santiago: núm. 27, 1969, pp. 26-30.
- 3.3.384 (¿Silva C., Raúl?), "Nicanor Parra, Premio Nacional", *El Mercurio*, Santiago: 18 de septiembre de 1969.
- 3.3.385 Silva, Cáceres, "Los artefactos en la poesía de Nicanor Parra" en *Revista de Bellas Artes*, México: num. 27, may-jun 1969, pp. 26-28.
- 3.3.386 Silva, Samuel, "Nicanor Parra: todo es poesía menos la poesía", *Rumbo (La Tercera)*, Santiago: 23 de octubre de 1979.
- 3.3.387 —————, "¿Quién le teme al antipoeta? Parra rompe el silencio", *Apsi*, Santiago: enero de 1980, p. 14.
- 3.3.388 Skármeta, Antonio, "Coronación a la vanguardia", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 788, 24 al 30 de septiembre de 1969, p. 83.

- 3.3.389 Solar, Claudio, "Canciones rusas", *La Estrella*, Valparaíso: 3 de enero de 1968.
- 3.3.390 —————, "Hojas de Parra", *La Estrella*, Valparaíso: 5 de marzo de 1977, p. 4.
- 3.3.391 —————, "La cueca larga", *La Estrella*, Valparaíso: 20 de mayo de 1968, p. 4.
- 3.3.392 —————, "Poemas y antipoemas", *La Estrella*, Valparaíso: 2 de julio de 1968.
- 3.3.393 —————, "Nicanor Parra", *La Estrella*, Valparaíso: 20 de septiembre de 1969.
- 3.3.394 —————, "Obra Gruesa", *La Estrella*, Valparaíso: 31 de julio de 1971, p. 35.
- 3.3.395 Solar, Hernán del, "Nicanor Parra: Canciones rusas", *El Mercurio*, Santiago: 27 de agosto de 1967.
- 3.3.396 —————, "Nicanor Parra: Poesía rusa contemporánea", *El Mercurio*, Santiago: 25 de febrero de 1973, p. 5.
- 3.3.397 —————, "Versos de salón", *La Nación*, Santiago: 19 de octubre de 1962.
- 3.3.398 Solotorevsky, Myrna, "La ironía en 'Hay un día feliz' de Nicanor Parra", *ExTL*, 3, 2 (1975-1975), pp. 119-126.
- 3.3.399 S. R., "Nicanor Parra: el triunfo de los antipoetas", *Primera Plana*, Santiago: núm. 313, 24 de diciembre de 1968.
- 3.3.400 S. R. V., "Con energía cósmica del Valle de Elqui, el recital del año, mañana en la Quinta Vergara. Lo ofrece su anfitrión Roberto Bravo y el poeta ecólogo Nicanor Parra", *Gran Estreno (La Tercera)*, Santiago: 7 de enero de 1983.

- 3.3.401 Strand, Mark, "Nicanor Parra, Poems and Antipoems", *The New York Times. Book Review*, Nueva York: 10 de diciembre de 1967.
- 3.3.402 Sucre, Guillermo, "El antiverbo y la verba", *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila, 1975, pp. 309-313. *
- 3.3.403 —————, "La desmitificación por el humor", *Imagen*, núm. 13, 1967 (suplemento).
- 3.3.404 Suetonio, "Nicanor sigue con su 'Cristo' auestas", *La Discusión*, Chillán: 28 de noviembre de 1978, p. 3.
- 3.3.405 Szmulewicz, Efraín, "Bibliografía emotiva de Nicanor Parra. Capítulo Decimocuarto", *Afenea*, Concepción: núm. 437, primer semestre de 1978, pp. 159-166.
- 3.3.406 —————, *Diccionario de la literatura chilena*, Santiago: Selecciones Lautaro, 1977, pp. 353-355.
- 3.3.407 —————, "Obra Gruesa de Nicanor Parra", *El Diario Austral*, Temuco: 9 de agosto de 1983, p. 5.
- 3.3.408 Tabiño, Elier, "Nicanor Parra, poeta de lo cotidiano", *La Prensa*, Vallenar: 29 de septiembre de 1969, p. 3.
- 3.3.409 Teillier, Jorge, "La cueca larga, poemas de Nicanor Parra", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago: núm. 111, 1958, pp. 321-322.
- 3.3.410 Timossi, Jorge, "El antipoeta es un hombre del montón", *El Siglo*, Santiago: 19 de septiembre de 1965, p. 2.
- 3.3.411 Tolosa, Héctor, "Nicanor Parra, biográfico y anecdótico", *El Diario Austral*, Temuco: 22 de septiembre de 1969.
- 3.3.412 —————, "Nicanor Parra, nuevo Premio Nacional de Literatura", *El Diario Austral*, Temuco: 17 de septiembre de 1969.

- 3.3.413 Torres-Rioseco, Arturo, *Breve historia de la literatura chilena*, México: Ediciones de Andrea, 1956, pp. 153-154.
- 3.3.414 Trauco, "La jauría discreta y mesurada", *PEC*, Santiago: núm. 360, 10 de julio de 1970, p. 20.
- 3.3.415 Tupper, Patricio, "Premio Nacional de Literatura: Nicanor Parra", *La Nación*, Santiago: 17 de septiembre de 1969, p. 4.
- 3.3.416 Undurraga, Antonio de, *Atlas de la poesía chilena 1900-1957*, Santiago: Nascimento, 1958, pp. 418-419.
- 3.3.417 Uribe A., Armando, "Como un herido a bala", *La Nación*, Santiago: 9 de julio de 1967, p. 5.
- 3.3.418 Urondo, Francisco, "Nicanor Parra. La guitarra desafinada", *La Opinión*, Buenos Aires: 9 de julio de 1972.
- 3.3.419 V., "Nicanor Parra. Premio Nacional de Literatura", *La Prensa*, Osorno: 23 de septiembre de 1969.
- 3.3.420 —————, "Canciones rusas", *El Mercurio*, Santiago: 9 de julio de 1967.
- 3.3.421 —————, "El calvario de la poesía rusa", *El Mercurio*, Santiago: 18 de marzo de 1973, p. 3.
- 3.3.422 —————, "El hombre imaginario, de Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 12 de junio de 1983, p. E 3.
- 3.3.423 —————, "El Quebrantahuesos", *El Mercurio*, Santiago: 31 de agosto de 1975, p. 3.
- 3.3.424 —————, "El sentido religioso de los antipoemas", *El Mercurio*, Santiago: 27 de agosto de 1967.
- 3.3.425 —————, "La gran poesía chilena", *El Mercurio*, Santiago: 18 de septiembre de 1983.

- 3.3.426 —————, "Los artefactos de Parra", *El Mercurio*, Santiago: 24 de septiembre de 1970.
- 3.3.427 —————, "Los nuevos chistes de Parra", *El Mercurio*, Santiago: 17 de abril de 1983, p. E 3.
- 3.3.428 —————, "Nicanor Parra: Sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *El Mercurio*, Santiago: 18 de diciembre de 1977.
- 3.3.429 —————, "Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *El Mercurio*, Santiago: 18 de marzo de 1979.
- 3.3.430 —————, "Obra Gruesa de Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 1 de junio de 1969, p. 7.
- 3.3.431 —————, "Parra", *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago: Nacimiento, 1975, pp. 256-289.
- 3.3.432 —————, "Poesía política", *El Mercurio*, Santiago: 18 de diciembre de 1983. (El mismo artículo apareció también en Valparaíso: *El Mercurio*, 22 de diciembre de 1983, p. 2.)
- 3.3.433 —————, "Residencias y antipoemas", *El Mercurio*, Santiago y Valparaíso: 23 de febrero de 1969.
- 3.3.434 —————, "Sobre un poema de Parra", *El Mercurio*, Santiago y Valparaíso: 4 de agosto de 1968.
- 3.3.435 —————, "¿Y los poetas latinoamericanos?", *El Mercurio*, Santiago: 24 de agosto de 1969.
- 3.3.436 Valenzuela, Víctor, "Nicanor Parra: an antipoet", *Inter-American Review of Bibliography*, Washington D.C.: vol. 19, núm. 4, oct.-dic. de 1969, pp. 434-438.
- 3.3.437 —————, "Nicanor Parra: an antipoet poet", *Contemporary Latin American Writers*, Long Island, Nueva York: Las Américas, 1971, pp. 87-97.

- 3.3.438 Valenzuela, Víctor M., *Ensayos sobre literatura hispanoamericana*, Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1978, pp. 62-76.
- 3.3.439 ———, "Nicanor Parra, ¿Premio Nacional?", *La Discusión*, Chillán: 29 de octubre de 1968, p. 3.
- 3.3.440 ———, "Nicanor Parra, ¿Premio Nacional?", *La Discusión*, Chillán: 29 de octubre de 1968, p. 3.
- 3.3.441 Van Hooft, Karen, "The *Artefactos* of Nicanor Parra: the explosion of the antipoem", *BR/IB*, 1, 1974, pp. 67-87.
- 3.3.442 Vargas S., Luis, "El arco iris de Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 6 de septiembre de 1970, p. 3.
- 3.3.443 Vargas B., Jorge, "Nicanor Parra: Obra Gruesa", *La Región*, San Fernando: 28 de mayo de 1983, p. 3.
- 3.3.444 Vázquez A., Jaime, "Nicanor Parra, voz de la tierra", *El Cóndor*, Santa Cruz: 22 de junio de 1983, p. 3.
- 3.3.445 Venegas, Gabriel, "La antipoesía, un ataúd a chorros", *La Prensa*, Osorno: 19 de abril de 1980, p. 10.
- 3.3.446 Vidal, Virginia, "El primer Long Play de Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 25 de agosto de 1971, p. 10.
- 3.3.447 ———, "Nicanor Parra, antipremio nacional de literatura", *El Siglo*, Santiago: 17 de septiembre de 1969.
- 3.3.448 ———, "Nicanor Parra, el poeta de fuertes raíces", *El Siglo*, Santiago: 18 de septiembre de 1969.
- 3.3.449 Vilariño, Idea, "El ejemplo de Nicanor Parra", *Marcha*, Montevideo: 1 de abril de 1955.
- 3.3.450 Villegas, Juan, "La iniciación y el mar en un poema de Nicanor Parra", *Interpretación de textos poéticos chilenos*, Santiago: Nascimento, 1977, pp. 183-206.

3.3.451 Vitale, Ida, "El poeta antipoeta", *Época*, Montevideo: 9 de noviembre de 1962.

3.3.452 Vivanco, Arnoldo, "Parra: divagaciones biográficas", *Huelén*, Santiago: núm. 6, marzo de 1982, pp. 11-17.

3.3.453 Wiken, "Nicanor Parra y su pecado", *La Tercera*, Santiago: 11 de julio de 1970, p. 3.

3.3.454 Wood, Michael, "Latin American Poetry: excavations of El Dorado", *Parnassus*, otoño-invierno de 1972, pp. 25-35.

3.3.455 Xirau, Ramón, "Sobre Versos de salón", *Diálogos*, México: núm. 2, 1965, p. 36.

3.3.456 Yamal, Ricardo, "La ironía antipoética: del chiste y el absurdo al humor negro", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago: núm. 21, abril de 1983, pp. 63-91.

3.3.457 Yuras, Mateo, "Un té para Nicanor Parra", *Ovalle: La Provincia*, 20 de junio de 1971, p. 7.

3.3.458 Zurita, Raúl, "Malentendido en torno a Nicanor Parra", *Buen Domingo (La Tercera)*, Santiago: 21 de noviembre de 1982, p. 3.

3.4. Artículos anónimos

3.4.1 ———, "Poeta cuenta viaje", *Ercilla*, Santiago: 4 de febrero de 1958.

3.4.2 ———, "Nicanor Parra", *Hoja de poesía*, Santiago: núm. 3, 5 de septiembre de 1962.

3.4.3 ———, "La ácida ironía de Parra", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 432, 24 de octubre de 1962.

3.4.4 ———, "Nicanor Parra", *Diccionario Biográfico de Chile*, Santiago: edición 1962-1964, p. 1 019.

3.4.5 ———, "Nicanor Parra, Versos de salón", *Día. Méx.*, México: núm 2, 1965, p. 36.

- 3.4.6 —————, "La cueca larga y otros poemas, por Nicanor Parra", *La Nación*, Buenos Aires: 9 de mayo de 1965.
- 3.4.7 —————, "Nicanor Parra, un antipoeta que es muy célebre en Chile", *El Universal*, México: 18 de julio de 1965, p. 3.
- 3.4.8 —————, "Nicanor Parra: un profesor de matemáticas que triunfa como poeta", *Algo Nuevo*, Santiago: núm. 13, 7 de octubre de 1966, p. 31.
- 3.4.9 —————, "El impacto poético del siglo XX", *Algo Nuevo*, Santiago: núm. 17, 4 de noviembre de 1966, p. 42-43.
- 3.4.10 —————, "Nicanor Parra y la poesía soviética", *El Siglo*, Santiago: 9 de diciembre de 1967.
- 3.4.11 —————, "Conferencia de Nicanor Parra sobre poesía soviética", *El Siglo*, Santiago: 15 de diciembre de 1967.
- 3.4.12 —————, "Sonido propio", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 698, 3 de enero de 1968.
- 3.4.13 —————, "Lectura a dos voces", *Mundo Nuevo*, París, núm. 20, febrero de 1968, pp. 25-28.
- 3.4.14 —————, "Rincón de poesía", *PEC*, Santiago: núm. 270, 1 de marzo de 1968.
- 3.4.15 —————, "Física y poesía", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 7 de junio de 1968.
- 3.4.16 —————, "Nicanor Parra: desenmascarar al chofer del taxi", *La Unión*, Valparaíso: 16 de junio de 1968. (Este artículo es parte del citado en Anónimo, "Entrevista con Parra", *Revista de Cuba*, La Habana: núm. 70, febrero de 1968, núm. 2.2.4 de este trabajo.)

* Los artículos anónimos se encuentran ordenados cronológicamente.

- 3.4.17 —————, "Nicanor Parra en Nueva York", *GONG*, Temuco: 22 de junio de 1968.
- 3.4.18 —————, "Poetas y músicos chilenos que se destacan en USA", *La Provincia*, Ovalle: 27 de junio de 1968.
- 3.4.19 —————, "Homenajes y antihomenajes", *Árbol de Letras*, Santiago: núm. 8, julio de 1968.
- 3.4.20 —————, "Vida, hechos, gente", *Árbol de Letras*, Santiago: núm. 8, julio de 1968.
- 3.4.21 —————, "Física y poesía", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 2 de julio de 1968.
- 3.4.22 —————, "Nicanor Parra en Nueva York", *PEC*, Santiago: núm. 288, 5 de julio de 1968, p. 13.
- 3.4.23 —————, "Film protagonizado por Nicanor Parra causó furor entre los beatniks", *La Nación*, Santiago: 7 de agosto de 1968.
- 3.4.24 —————, "Una pesadilla en homenaje a Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 8 de agosto de 1968.
- 3.4.25 —————, "Cine: Pesadilla con artefactos poéticos", *El Mercurio*, Santiago: 1 de septiembre de 1968.
- 3.4.26 —————, "Nicanor Parra recordará con poema a su hermana", *Última Hora*, Santiago: 28 de noviembre de 1968, p. 13.
- 3.4.27 —————, "Neruda y Nicanor Parra en recital poético-musical", *El Siglo*, Santiago: 19 de junio de 1969, p. 12.
- 3.4.28 —————, "Nuevo premio nacional: el magisterio de Parra", *Portada*, Santiago: núm. 7, julio de 1969, pp. 29-30.
- 3.4.29 —————, "Rincón de la poesía", *PEC*, Santiago: 11 de julio de 1969.

- 3.4.30 ———, "Nicanor Parra: un poeta con lógica propia", *Ercilla*, Santiago: 16 de julio de 1969.
- 3.4.31 ———, "Nicanor Parra, el rey de La Reina", *Eva*, Santiago: núm. 1 266, 1 de agosto de 1969, pp. 26-29.
- 3.4.32 ———, "Nicanor Parra encarna decadencia de poesía", *Crónica*, Concepción: 12 de septiembre de 1969, p. 7.
- 3.4.33 ———, "Galardón para un antipoeta", *La Estrella del Norte*, Antofagasta: 16 de septiembre de 1969.
- 3.4.34 ———, "Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 16 de septiembre de 1969.
- 3.4.35 ———, "Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura", *Última Hora*, Santiago: 16 de septiembre de 1969.
- 3.4.36 ———, "¿Carlos Droguett, Nicanor Parra, Braulio Arenas? Hoy se discierne el Premio Nacional de Literatura", *El Siglo*, Santiago: 16 de septiembre de 1969.
- 3.4.37 ———, "Nicanor Parra obtuvo el Premio de Literatura", *La Estrella*, Valparaíso: 16 de septiembre de 1969.
- 3.4.38 ———, "Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura", *Última Hora*, Santiago: 16 de septiembre de 1969, p. 16.
- 3.4.39 ———, "En poesía ganó el antipoeta", *Clarín*, Santiago: 17 de septiembre de 1969, p. 28.
- 3.4.40 ———, "Nicanor Parra", *La Prensa*, Curicó: 17 de septiembre de 1969.
- 3.4.41 ———, "Nicanor Parra fue agraciado con el Premio Nacional de Literatura", *El Mercurio*, Calama: 17 de septiembre de 1969, p. 1.
- 3.4.42 ———, "Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura", *El Mercurio*, Valparaíso: 17 de septiembre de 1969.

- 3.4.43 -----, "Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura 1969", *El Magallanes*, Punta Arenas: 17 de septiembre de 1969, p. 10.
- 3.4.44 -----, "Nicanor Parra fue agraciado con el Premio Nacional de Literatura", *La Prensa*, Tocopilla: 17 de septiembre de 1969.
- 3.4.45 -----, "Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura", *La Prensa*, Vallenar: 17 de septiembre de 1969, p. 1.
- 3.4.46 -----, "Nicanor Parra estima que el Premio Nacional obtenido es una propina", *El Rancagüino*, Rancagua: 17 de septiembre de 1969.
- 3.4.47 -----, "Nicanor Parra fue designado Premio Nacional de Literatura", *La Provincia*, Ovalle: 17 de septiembre de 1969.
- 3.4.48 -----, "Nicanor Parra, Premio de Literatura", *El Sur*, Concepción: 17 de septiembre de 1969, p. 3.
- 3.4.49 -----, "Nicanor Parra es nuevo Premio Nacional de Literatura", *La Discusión*, Chillán: 17 de septiembre de 1969, p. 1.
- 3.4.50 -----, "Soy pacífico, pero no ando con blanduras", *La Tercera*, Santiago: 17 de septiembre de 1969.
- 3.4.51 -----, "Cuenta su poesía Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura", *El Mercurio*, Santiago: 17 de septiembre de 1969, p. 1.
- 3.4.52 -----, "Premio Nacional de Literatura fue otorgado a Nicanor Parra", *El Tarapacá*, Iquique: 17 de septiembre de 1969.
- 3.4.53 -----, "Así es Nicanor Parra", *La Tercera*, Santiago: 17 de septiembre de 1969, p. 10.
- 3.4.54 -----, "Nicanor Parra un 'inmortal' ", *La Tarde*, 17 de septiembre de 1969, p. 7.

- 3.4.55 ———, "Nicanor Parra, Premio Nacional", *El Mercurio*, Santiago: 18 de septiembre de 1969, p. 3.
- 3.4.56 ———, "Poemas de Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 19 de septiembre de 1969, p. 1.
- 3.4.57 ———, "La evasión de espíritu de Nicanor Parra", *El Correo de Valdivia*: Valdivia: 21 de septiembre de 1969, p. 1.
- 3.4.58 ———, "Nicanor Parra, el antipoeta", *El Sur*, Concepción: 21 de julio de 1969.
- 3.4.59 ———, "Nicanor Parra y las muchachas comunistas", *El Siglo*, Santiago: 21 de septiembre de 1969, p. 3.
- 3.4.60 ———, "Nicanor Parra ofrecerá recital poético en la UC", *Última Hora*, Santiago: 21 de septiembre de 1969.
- 3.4.61 ———, "Nicanor Parra estudiante", *El Sur*, Concepción: 23 de septiembre de 1969, p. 3.
- 3.4.62 ———, "Nicanor Parra: Premio Nacional de Literatura", *La Voz de Chiloé*, Castro: 23 de septiembre de 1969.
- 3.4.63 ———, "Nicanor Parra: Premio Nacional para el antipoeta", *Vea*, núm. 1 582, Santiago: 25 de septiembre de 1969.
- 3.4.64 ———, "Creo que inflaron a Nicanor Parra", *La Nación*, Santiago: 26 de septiembre de 1969.
- 3.4.65 ———, "Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 28 de septiembre de 1969, p. 3.
- 3.4.66 ———, "Premio Nacional de Literatura", *El Maulino*, Cauquenes: 30 de septiembre de 1969.
- 3.4.67 ———, "Las antiexcusas de Parra", *Ercilla*, Santiago: 1 al 7 de octubre de 1969.

- 3.4.68 ———, "Defensa de Violeta Parra", *La Discusión*, Chillán: 5 de octubre de 1969.
- 3.4.69 ———, "Homenaje a Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 17 de octubre de 1969, p. 9.
- 3.4.70 ———, "Poemas y antipoemas", *El Heraldo*, Linares: 19 de octubre de 1969.
- 3.4.71 ———, "Nicanor", *El Siglo*, Santiago: 2 de noviembre de 1969.
- 3.4.72 ———, "Homenaje al poeta Nicanor Parra realizó Grupo Los Inútiles", *El Comercio*, Rancagua: 4 de noviembre de 1969.
- 3.4.73 ———, "Nicanor Parra invitado a EE. UU.", *La Discusión*, Chillán: 12 de febrero de 1970, p. 3.
- 3.4.74 ———, "Nicanor Parra a Estados Unidos", *La Prensa*, Osorno: 14 de febrero de 1970, p. 3.
- 3.4.75 ———, "Nicanor Parra leerá en USA sus antipoemas", *La Tarde*, Santiago: 6 de abril de 1970, p. 16.
- 3.4.76 ———, "Antipoeta Nicanor Parra viaja a EE. UU.", *En Viaje*, núm. 439, Santiago: mayo de 1970, p. 34.
- 3.4.77 ———, "Nicanor Parra en tela de juicio", *El Siglo*, Santiago: 17 de mayo de 1970.
- 3.4.78 ———, "No le hallan ninguna gracia al té marca 'Sam' de Nicanor Parra", *Puro Chile*, Santiago: 19 de mayo de 1970, p. 4.
- 3.4.79 ———, "Excomuni6n", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 822, 20 de mayo de 1970, p. 7.
- 3.4.80 ———, "Le sigue lloviendo sobre mojado a Nicanor Parra", *Puro Chile*, Santiago: 30 de mayo de 1970, p. 17.

- 3.4.81 —————, "Nicanor Parra pide a Cuba la rehabilitación", *El Mercurio*, Santiago: 6 de junio de 1970, p. 35.
- 3.4.82 —————, "Nicanor Parra reitera posición antiimperialista", *El Siglo*, Santiago: 7 de junio de 1970, p. 5.
- 3.4.83 —————, "En la Casa Blanca: las razones de Nicanor", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 825, 10 al 16 de julio de 1970, p. 69.
- 3.4.84 —————, "Cuba: remataron a Nicanor", *Puro Chile*, Santiago: 11 de junio de 1970, p. 16.
- 3.4.85 —————, "Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 13 de junio de 1970, p. 8.
- 3.4.86 —————, "Yo defendiendo la libertad creadora", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 13 de junio de 1970, p. 3.
- 3.4.87 —————, "Nicanor Parra: ¿Beatería o justicia?", *El Sur*, Concepción: 16 de junio de 1970, p. 7.
- 3.4.88 —————, "Nicanor Parra quiere contar cómo estaba el té de Mrs. Nixon", *Puro Chile*, Santiago: 18 de junio de 1970, p. 5.
- 3.4.89 —————, "Declaración de la SECH sobre Nicanor Parra", *El Siglo*, Santiago: 25 de junio de 1970, p. 8.
- 3.4.90 —————, "Nicanor Parra marginado de la izquierda", *Puro Chile*, Santiago: 25 de junio de 1970, p. 24.
- 3.4.91 —————, "SECH opina sobre caso del poeta Nicanor Parra", *Última Hora*, Santiago: 25 de junio de 1970, p. 2.
- 3.4.92 —————, "Nicanor Parra, el antipoeta chileno, es antichileno poeta", *Clarín*, Santiago: 26 de junio de 1970, p. 6.
- 3.4.93 —————, "Dice poeta Nicanor Parra: al marxismo ya no se le puede sacar más chispas", *El Mercurio*, Santiago: 29 de junio de 1970, p. 31.

- 3.4.94 —————, "Obra Gruesa de Nicanor", *Eva*, Santiago: núm. 1 320, 14 de agosto de 1970, p. 53.
- 3.4.95 —————, "Obra Gruesa fue convertida en teatro de experimentación", *La Segunda*, Santiago: 19 de agosto de 1970, p. 20.
- 3.4.96 —————, "Nicanor Parra al teatro", *Noticias de la Tarde*, Talcahuano: 3 de septiembre de 1970, p. 23.
- 3.4.97 —————, "Cómo la poesía de Parra se convirtió en teatro", *La Nación*, Santiago: 7 de septiembre de 1970, p. 16.
- 3.4.98 —————, "Colorinas con pecas en teatro de la Universidad Católica", *La Tarde*, Santiago: 9 de septiembre de 1970, p. 13.
- 3.4.99 —————, "Estrenan la obra de Nicanor Parra", *Noticias de la Tarde*, Talcahuano: 9 de septiembre de 1970, p. 22.
- 3.4.100 —————, "Las colorinas de don Nicanor", *Eva*, Santiago: núm. 1 325, 17 de septiembre de 1970, pp. 22-23.
- 3.4.101 —————, "Montaña rusa", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 840, 23 de septiembre de 1970, p. 75.
- 3.4.102 —————, "Todas la colorinas tienen pecas", *Plan*, Santiago: núm. 53, septiembre de 1970, p. 15.
- 3.4.103 —————, "Es el premio a la rebeldía individual", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 10 de octubre de 1970, p. 6.
- 3.4.104 —————, "Pecas desmontables", *El Mercurio (Revista del Domingo)*, Santiago: 8 de noviembre de 1970, p. 11.
- 3.4.105 —————, "Nicanor Parra", *Desfile*, Santiago: núm. 7, 1 de enero de 1971, p. 16.
- 3.4.106 —————, "Nicanor Parra dictará un curso de español en EE.UU.", *El Llanquihue*, Puerto Montt: 24 de junio de 1971, p. 5.

- 3.4.107 ———, "Nicanor Parra de profesor", *El Industrial*, Llanquihue: 4 de julio de 1971, p. 3.
- 3.4.108 ———, "Obra Gruesa", *El Mercurio*, Valparaíso: 15 de agosto de 1971, p. 3.
- 3.4.109 ———, "Obra Gruesa", *La Discusión*, Chillán: 23 de agosto de 1971, p. 3.
- 3.4.110 ———, "Obra Gruesa, poemas por Nicanor Parra", *PEC*, Santiago: núm. 416, 27 de agosto de 1971, p. 14.
- 3.4.111 ———, "Nicanor Parra a Estados Unidos", *El Mercurio*, Santiago: 28 de septiembre de 1971, p. 17.
- 3.4.112 ———, "A poemazo limpio", *La Tercera*, Santiago: 23 de enero de 1972, p. 6.
- 3.4.113 ———, "Nicanor Parra dispara al blanco", *Qué Pasa*, Santiago: núm. 44, 17 de febrero de 1972, pp. 44-46.
- 3.4.114 ———, "Nicanor Parra", *El Día*, La Serena: 16 de abril de 1972, p. 10.
- 3.4.115 ———, "Artefactos dibujados que levantaron polémica", *Qué Pasa*, Santiago: núm. 63, 29 de junio de 1972, p. 1.
- 3.4.116 ———, "Los artefactos de Nicanor Parra", *Qué Pasa*, Santiago: 1972, pp. 48-50.
- 3.4.117 ———, "Antipoemas, de Nicanor Parra", *Mayoría*, Santiago: núm. 92, 2 de agosto de 1972, p. 23.
- 3.4.118 ———, "Obra Gruesa, por Nicanor Parra", *El Heraldo*, Linares: 2 de septiembre de 1972, p. 3.
- 3.4.119 ———, "Nicanor Parra: Antología rusa", *Debate Universitario*, Santiago: núm. 71, 16 de enero de 1973, p. 20.

- 3.4.120 ———, "Artefactos", *Ercilla*, Santiago: núm. 1 957, 17 de enero de 1973, p. 38.
- 3.4.121 ———, "Los artefactos de Nicanor Parra, una exposición de su verdadero pensamiento político", *Puro Chile*, Santiago: 11 de febrero de 1973, p. 7.
- 3.4.122 ———, "Duro con él que dura más", *Plan*, Santiago: núm. 99, 19 de abril de 1973, p. 2.
- 3.4.123 ———, "Nicanor Parra", *Nuevo Ferroviario*, Santiago: núm. 32, septiembre de 1974, p. 19.
- 3.4.124 ———, "Nicanor Parra es invitado de Viernes Culturales", *El Correo de Valdivia*, Valdivia: 7 de noviembre de 1974, p. 8.
- 3.4.125 ———, "Nicanor Parra, antipoeta", *El Mercurio*, Santiago: 23 de noviembre de 1974, p. 5.
- 3.4.126 ———, "Nicanor Parra", *La Prensa Austral*, Punta Arenas: 12 de agosto de 1975, p. 3.
- 3.4.127 ———, "Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura 1969", *La Tercera*, Santiago: 27 de enero de 1976, p. 2.
- 3.4.128 ———, "Nicanor Parra", *Ercilla*, Santiago: núm. 2 124, 19 de mayo de 1976, p. 36.
- 3.4.129 ———, "En la tierra de nadie", *El Cronista*, Santiago: 14 de noviembre de 1976, p. 5.
- 3.4.130 ———, "Bajo palabra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 26 de noviembre de 1976, p. 5.
- 3.4.131 ———, "Filman la vida de Nicanor Parra", *La Estrella*, Valparaíso: 18 de diciembre de 1976, p. 30.
- 3.4.132 ———, "En carpa estrenan 'Hojas de Parra' ", *La Segunda*, Santiago: 9 de febrero de 1977, p. 26.

- 3.4.133 ———, "Hojas de Parra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 11 de febrero de 1977, p. 31.
- 3.4.134 ———, "Bajo palabra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 16 de febrero de 1977, p. 5.
- 3.4.135 ———, "Hojas de Parra se presenta mañana", *La Segunda*, Santiago: 17 de febrero de 1977, p. 26.
- 3.4.136 ———, "Grupo 'La Feria' estrena hoy festiva obra 'Hojas de Parra'", *La Tercera*, Santiago: 18 de febrero de 1977, p. 32.
- 3.4.137 ———, "En 'Hojas de Parra' el teatro alterna con figuras de circo", *El Mercurio*, Santiago: 20 de febrero de 1977, p. 31.
- 3.4.138 ———, "Se estrena 'Hojas de Parra'", *El Cronista*, Santiago: 20 de febrero de 1977, p. 31.
- 3.4.139 ———, "Estrenan las 'Hojas de Parra'", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 21 de febrero de 1977, p. 30.
- 3.4.140 ———, "Hojas de Parra estrenó la carpa de Providencia", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 25 de febrero de 1977, p. 30.
- 3.4.141 ———, "En noche de gala circense nació el teatro La Feria", *El Cronista*, Santiago: 26 de febrero de 1977, p. 32.
- 3.4.142 ———, "Una Parra que da debates", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 26 de febrero de 1977, p. 31.
- 3.4.143 ———, "Obra teatral crítica política de Gobierno", *La Segunda*, Santiago: 28 de febrero de 1977, p. 3.
- 3.4.144 ———, "Temporal desata Hojas de Parra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 1 de marzo de 1977, p. 25.
- 3.4.145 ———, "Protestas circenses por Hojas de Parra", *La Segunda*, Santiago: 3 de marzo de 1977, p. 4.

- 3.4.146 ———, "Por insalubre clausuraron carpa-teatro La Feria", *El Mercurio*, Santiago: 6 de marzo de 1977, p. 47.
- 3.4.147 ———, "Por insalubre clausuraron carpa-teatro La Feria", *La Tercera*, Santiago: 6 de marzo de 1977, p. 44.
- 3.4.148 ———, "Dice Dr. Guillermo Morales: 'Si cumplen requisitos sanitarios carpa-teatro volverá a funcionar' ", *La Tercera*, Santiago: 8 de marzo de 1977, p. 35.
- 3.4.149 ———, "Hojas de Parra fumigadas", *Ercilla*, Santiago: núm. 2 171, 9 de marzo de 1977, p. 10.
- 3.4.150 ———, "Levantán clausura a la carpa-teatro", *La Segunda*, Santiago: 10 de marzo de 1977, p. 28.
- 3.4.151 ———, "Bajo palabra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 11 de marzo de 1977, p. 5.
- 3.4.152 ———, "Fue incendiada la carpa La Feria", *El Mercurio*, Santiago: 12 de marzo de 1977, p. 24.
- 3.4.153 ———, "Incendio intencional en el teatro-carpa La Feria", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 12 de marzo de 1977, p. 8.
- 3.4.154 ———, "Una pareja sin Hojas de Parra", *La Tercera*, Santiago: 12 de marzo de 1977, p. 19.
- 3.4.155 ———, "Fuego en las parras", *Ercilla*, Santiago: núm. 2 172, 16 de marzo de 1977, p. 17.
- 3.4.156 ———, "Clima emocional asfixió las Hojas de Parra", *Qué Pasa*, Santiago: núm. 308, 17 de marzo de 1977, pp. 10-11.
- 3.4.157 ———, "Se queman las Hojas de Parra", *Vea*, Santiago: núm. 1 966, 17 de marzo de 1977, p. 9.
- 3.4.158 ———, "Cenizas de Hojas de Parra", *Ercilla*, Santiago: núm. 2 174, 30 de marzo de 1977, p. 12.

- 3.4.159 —————, "Bajo palabra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 8 de abril de 1977, p. 5.
- 3.4.160 —————, "Bajo palabra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 18 de septiembre de 1977, p. 5.
- 3.4.161 —————, "Con sermones y prédicas reaparece Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 19 de noviembre de 1977, pp. 1 y 34.
- 3.4.162 —————, "Nicanor Parra dará una prédica", *El Mercurio*, Santiago: 24 de noviembre de 1977, p. 35.
- 3.4.163 —————, "Nicanor Parra", *Mampato*, Santiago: núm. 411, 7 de diciembre de 1977, p. 31.
- 3.4.164 —————, "La antipoesía de Nicanor Parra", *Atenea*, Concepción: núm. 437, primer semestre de 1978, pp. 157-158.
- 3.4.165 —————, "El rincón de la poesía", *La Discusión*, Chillán: 2 de enero de 1978, p. 3.
- 3.4.166 —————, "Joya bibliográfica", *Ercilla*, Santiago: núm. 2 215, 11 de enero de 1978, p. 8.
- 3.4.167 —————, "Nicanor Parra, poeta difícil por lo claro", *La Tercera*, Santiago: 27 de enero de 1978, p. 3.
- 3.4.168 —————, "Antipoemas", *Libros del Mes*, Santiago: núm. 4, abril de 1978, p. 7.
- 3.4.169 —————, "Nicanor Parra (1969)", *La Mañana*, Talca: 9 de junio de 1978, p. 3.
- 3.4.170 —————, "Bajo palabra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 18 de junio de 1978, p. 5.
- 3.4.171 —————, "Cristo pobre", *Hoy*, Santiago: núm. 92, 28 de febrero de 1979, p. 45.

- 3.4.172 ———, "Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *Libros del Mes*, Santiago: núm. 15, abril de 1979, p. 22.
- 3.4.173 ———, "Sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *Qué Pasa*, Santiago: núm. 416, 5 de abril de 1979, p. 65.
- 3.4.174 ———, "Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *El Mercurio*, Santiago: 22 de abril de 1979, p. E 2.
- 3.4.175 ———, "Don Nicanor y el Cristo de Elqui", *El Mercurio*, Valparaíso: 23 de abril de 1979, p. 4.
- 3.4.176 ———, "Sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *Libros del Mes*, Santiago: núm. 16, mayo de 1979, p. 22.
- 3.4.177 ———, "Bajo palabra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 14 de mayo de 1979, p. 5.
- 3.4.178 ———, "Bajo palabra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 14 de junio de 1979, p. 5.
- 3.4.179 ———, "¿Otro Premio Nobel?", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 17 de julio de 1979, p. 5.
- 3.4.180 ———, "Sermones y Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *Libros del Mes*, Santiago: núm. 19, agosto de 1979, p. 22.
- 3.4.181 ———, "Nicanor Parra integrará museo de personalidades", *La Tercera*, Santiago: 17 de septiembre de 1979, p. 8.
- 3.4.182 ———, "La obra de Parra. El antihéroe", *La Tribuna*, Los Angeles: 26 de julio de 1980, pp. 5 y 12.
- 3.4.183 ———, "Poesía eucarística", *Ercilla*, Santiago: 3 de septiembre de 1980, p. 6.
- 3.4.184 ———, "Poemas y antipoemas", *El Heraldo*, Linares: 3 de noviembre de 1980, p. 2.

- 3.4.185 ———, "Nicanor Parra, la alegría respiratoria", *El Diario Austral*, Temuco: 1 de agosto de 1981, p. 2.
- 3.4.186 ———, "Mañana llega Nicanor Parra", *El Diario Austral*, Temuco: 5 de agosto de 1981, p. 6.
- 3.4.187 ———, "Cómo es Nicanor Parra", *Hoy*, 23 de septiembre de 1981, p. 64.
- 3.4.188 ———, "Aunque siempre fue antifestival, Violeta Parra habría llorado", *El Mercurio*, Santiago: 3 de febrero de 1982, p. D. 1.
- 3.4.189 ———, "En 'Cachureos' llega video sobre poeta Nicanor Parra", *La Tercera*, Santiago: 29 de marzo de 1982, p. 75.
- 3.4.190 ———, "Émulo de Gracián", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 9 de mayo de 1982, p. 6.
- 3.4.191 ———, "Nicanor Parra: primer gol del Trasandino popular", *La Estrella*, Valparaíso: 20 de mayo de 1982, p. 4.
- 3.4.192 ———, "Convención antipirula en el Camilo Henríquez", *El Mercurio*, Santiago: 31 de mayo de 1982, p. C. 11.
- 3.4.193 ———, "Savia poética de los Parra corre en el Camilo Henríquez", *La Tercera*, Santiago: 31 de mayo de 1982, p. 70.
- 3.4.194 ———, "Antipoemas de Parra llevados al teatro", *El Mercurio*, Santiago: 5 de agosto de 1982, p. C. 11.
- 3.4.195 ———, "Intentan juntar a Los Jaivas y Nicanor Parra", *La Tercera*, Santiago: 16 de octubre de 1982.
- 3.4.196 ———, "Cristo de Elqui predica en Santiago", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 19 de noviembre de 1982, p. 46.
- 3.4.197 ———, "Finalizan Jornadas Literarias: Obra de Nicanor Parra va a las 20", *El Diario Austral*, Temuco: 27 de noviembre de 1982, p. 7.

- 3.4.198 ———, "El Cristo de Elqui", *El Diario Austral*, Temuco: 29 de noviembre de 1982, p. 9.
- 3.4.199 ———, "Nicanor Parra recitó lo mejor de sus obras", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 30 de diciembre de 1982, p. 12.
- 3.4.200 ———, "Del ecopoeta Nicanor: déme una caja de Parra", *Mundo*, Santiago: núm. 1, diciembre de 1982, p. 24.
- 3.4.201 ———, "Roberto Bravo y sus amigos", *La Tercera*, Santiago: Patrocina Ilustre Municipalidad de Viña del Mar. Organiza Espectáculos Viña del Mar Ltda., 8 de enero de 1983.
- 3.4.202 ———, "El Cristo de Elqui en Plaza del Mulato Gil", *El Mercurio* (Edición de provincia), 20 de enero de 1983, p. C. 17.
- 3.4.203 ———, "Exposición", *Paula*, Santiago: 8 de marzo de 1983, p. 78.
- 3.4.204 ———, "Últimos poemas de Nicanor Parra serán rematados en Galería Época", *La Tercera*, Santiago: 20 de marzo de 1983, p. 8.
- 3.4.205 ———, "40 artistas pintas hojas de Parra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 21 de marzo de 1983, p. 64.
- 3.4.206 ———, "Presentan nuevo libro de Nicanor Parra", *El Mercurio*, Santiago: 22 de marzo de 1983, p. C. 3.
- 3.4.207 ———, "Parra en postales", *Ercilla*, Santiago: 30 de marzo de 1983, p. 22.
- 3.4.208 ———, "El Cristo de Elqui al Café del Cerro", *El Mercurio*, Santiago: 1 de abril de 1983, p. C. 11.
- 3.4.209 ———, "Cristo y la cándida Eréndira", *Hoy*, Santiago: 6 de abril de 1983, p. 43.
- 3.4.210 ———, "En el Café del Cerro predica el Cristo de Elqui", *La Tercera*, Santiago: 18 de abril de 1983, p. 58.

- 3.4.211 ———, "El Cristo de Elqui", *Cosas*, Santiago: 21 de abril de 1983, p. 82.
- 3.4.212 ———, "Poemas gruesos", *La Segunda*, Santiago: 27 de mayo de 1983, p. 30.
- 3.4.213 ———, "Ecopoeta y ecopolíticos", *Qué pasa*, Santiago: 2 de junio de 1983, p. 20.
- 3.4.214 ———, "Obra Gruesa", *Carola*, Santiago: 27 de junio de 1983, p. 8.
- 3.4.215 ———, "Intelectuales adhieren", *Hoy*, Santiago: 13 de julio de 1983, p. 12.
- 3.4.216 ———, "Profes hacen teatro con poemas de Parra", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 24 de julio de 1983, p. 55.
- 3.4.217 ———, "La antipoesía viaja", *El Diario de Temuco*, Temuco: 29 de agosto de 1983, p. 6.
- 3.4.218 ———, "Con escritores ganaremos en Venezuela", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 24 de septiembre de 1983, p. 7.
- 3.4.219 ———, "Académico Iván Navarro: Los antipoemas de Nicanor Parra", *El Diario Austral*, Temuco: 31 de octubre de 1983, p. 5.
- 3.4.220 ———, "Nicanor Parra en Puerto Montt", *24 Horas*, Puerto Montt: 3 de noviembre de 1983, p. 13.
- 3.4.221 ———, "Con Nicanor Parra a la cabeza parte Arco Iris de poesía", *24 Horas*, Puerto Montt: 4 de noviembre de 1983, p. 7.
- 3.4.222 ———, "El sol alumbró para poesía portomontina", *24 Horas*, Puerto Montt: 5 de noviembre de 1983, p. 13.
- 3.4.223 ———, "Nicanor Parra, de antipoeta a ecopoeta", *24 Horas*, Puerto Montt: 5 de noviembre de 1983, p. 24.

- 3.4.224 —————, "Profes crearon el teatro-poesía", *Las Últimas Noticias*, Santiago: 5 de noviembre de 1983, p. 60.
- 3.4.225 —————, "Recital en Ancud ofrece poeta Nicanor Parra", *La Tercera (Edición de Provincia)*, 10 de noviembre de 1983.
- 3.4.226 —————, "Scarpa y Parra a congreso de Bogotá", *La Tercera*, Santiago: 27 de noviembre de 1983, p. 19.
- 3.4.227 —————, "Cristo de Elqui se defiende como gato de espaldas", *Huelén*, Santiago: núm. 11, noviembre de 1983, pp. 34-35.
- 3.4.228 —————, "Poesía política", *La Región*, San Fernando: 31 de diciembre de 1983, p. 9.

Bibliohemerografía de apoyo

4 SOBRE POESÍA HISPANOAMERICANA

4.1 Sobre poesía chilena

- 4.1.1 Anaya, José Vicente, "Atreverse a atreverse: Los grandes cambios de la poesía chilena. Entrevista con Hernán Lavín Cerda", *Alforja. Revista de poesía*, México: núm. XI, Invierno 1999-2000, pp. 74-87. *
- 4.1.2 Costa, René de, Introducción a: Vicente Huidobro, *Altazor/Temblor de cielo*, Madrid: Cátedra, 1988. *
- 4.1.3 —————, (selección, edición e introducción), *Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid: Taurus, 1975. *
- 4.1.4 Cruz Villalón, Josefina, *Chile*, México: Red Editorial Iberoamericana, 1991. *
- 4.1.5 Díaz Arrieta, Hernán Alone (selección), *Las cien mejores poesías chilenas*, Santiago: Zig-Zag, 1962, pp. 15-17.

- 4.1.6 Edwards, Jorge, *Adios, Poeta...*, México: Tusquets Editores, 1991. *
- 4.1.7 Elliott, Jorge, "La nueva poesía chilena", estudio preliminar de *Antología crítica de la nueva poesía chilena*, Santiago: Nacimiento, 1957. *
- 4.1.8 Ferrero, Mario, *Premios Nacionales de Literatura*, Santiago: Zig-Zag, 1962. *
- 4.1.9 Garfias, Francisco y Ginés de Albarada, *Antología de la poesía hispanoamericana: Chile*, Madrid: Nueva Almagro, 1961. *
- 4.1.10 Ibáñez-Langlois, José Miguel, *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago: Nacimiento, 1975. *
- 4.1.11 Lastra, Pedro, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Xalapa [Veracruz], México: Universidad Veracruzana, 1980. *
- 4.1.12 Lavín Cerda, Hernán, "Pablo de Rokha o la epopeya del macho anciano" (1974), en *Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: literatura hispanoamericana*, México: UNAM, 1995. *
- 4.1.13 Mengod, Vicente, *Historia de la literatura chilena*, Santiago: Zig-Zag, 1967. *
- 4.1.14 *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)* (conferencias), México: UNAM, 1980. *
- 4.1.15 Promis Ojeda, José (selección e introducción), "Romanticismo y poesía romántica en Chile", introducción a *Poesía romántica chilena*, Santiago: Nacimiento, 1965. *
- 4.1.16 Rojas, Manuel (selección e introducción), *Esencias del país chileno (Poesías)* (antología), México: UNAM, 1963. *
- 4.1.17 ———, *Manual de literatura chilena*, México: UNAM, 1964.*

4.1.18 Scarpa, Roque Esteban y Hugo Montes (prólogo y selección), *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Madrid: Gredos, 1968.*

4.1.19 Silva Castro, Raúl, *Antología general de la poesía chilena*, Santiago: Zig-Zag, 1959, p. 268.

4.1.20 Solar, Hernán del, *Premios Nacionales de Literatura*, Santiago: Nacimiento, 1975.

4.2 Sobre poesía española e hispanoamericana

4.2.1 Alboukrek, Aarón, y Esther Herrera, *Diccionario de escritores hispanoamericanos. Del siglo XVI al siglo XX*, México: Larousse, 1991 [Contiene también referencias brasileñas].

4.2.2 Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época Contemporánea*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995 [5a. ed.].*

4.2.3 Baciú, Stefan (estudio introductorio y selección), *Antología de la poesía surrealista hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz, 1974.*

4.2.4 Becco, Horacio Jorge, *Diccionario de literatura hispanoamericana-autores*, Buenos Aires: Huemul, 1984.*

4.2.5 Carballo, Emmanuel, "Mario Benedetti" (entrevista) en *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, México: UNAM, 1986, pp 173-206.*

4.2.6 Cernuda, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970 [2a. ed].*

4.2.7 Collazos, Óscar (prólogo y selección), *Los vanguardismos en América Latina* (antología de textos críticos), Barcelona: Ediciones Península, 1977.*

4.2.8 Collier, Simon, et al (editores), *The Cambridge Encyclopedia of Latin America and the Caribbean*, Nueva York: Cambridge University Press, 1985.

- 4.2.9 Costa, René de (editor), *Vicente Huidobro y la vanguardia*, en *Revista Iberoamericana* (número especial), Pittsburgh: vol. XLV, núm.106-107, enero-junio 1979. *
- 4.2.10. *Diccionario enciclopédico Quillet*, 9a. Ed., México: Cumbre, 1978.
- 4.2.11 Escardó, Florencio (selección y presentación), "El humorismo y su visión", *El humorismo argentino*, Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1964. *
- 4.2.12 Fernández, Teodosio, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid: Taurus, 1987. *
- 4.2.13 Fernández Moreno, César (coordinador) et al., *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, 1992 [13a. ed.]. *
- 4.2.14 Florit, Eugenio y José Jiménez, *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo*, Nueva York: Appleton-Century Crafts, 1968.
- 4.2.15 García Mercadal, José, prólogo a *Antología de humoristas españoles. Del siglo I al XX*, Madrid: Aguilar, 1957. *
- 4.2.16 Gordon, Samuel, "Los poetas ya no cantan ahora hablan" en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh: vol. LVI, núm. 150, enero-marzo 1990, pp.255-266.*
- 4.2.17 Guillón, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona: Labor, 1980. *
- 4.2.18 Hutcheon, Linda, et al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, México: UAM Iztapalapa, 1992.*
- 4.2.19 Mansour, Mónica, "La poesía coloquial en América Latina" en *Ensayos sobre poesía*, México: UNAM, 1993, pp. 11-31. *
- 4.2.20 Martín Casamijtana, Rosa María, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid: Gredos, 1996. *

- 4.2.21 Onís, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Nueva York: Las Américas, 1961. *
- 4.2.22 Osorio T., Nelson, "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", *Revista Iberoamericana*, núm. 114-115, enero-junio de 1981, pp. 227-254. *
- 4.2.23 Pacheco, José Emilio, "Nota sobre la otra vanguardia" en *Revista Iberoamericana* (*Vicente Huidobro y la vanguardia*, número especial dirigido por René de Costa), vol. XLV, núm. 106-107, enero-junio de 1979, pp. 327-334. *
- 4.2.24 Rivera-Rodas, Óscar, *La poesía hispanoamericana del siglo XX (Del romanticismo al modernismo)*, España: Alhambra, 1968.
- 4.2.25 Rothschild, Vladimir, "Salomón de la Selva: El soldado desconocido", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México: núm. 242 (nueva época), febrero de 1991. *
- 4.2.26 Sáenz, Gerardo, *Diccionario de seudónimos y escritores iberoamericanos*, Miami: Ediciones Universal, 1991.
- 4.2.27 Sáinz de Medrano, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Taurus, 1989. *
- 4.2.28 Schwartz, Jorge (introducción y selección), *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra, 1991. *
- 4.2.29 Shimose, Pedro, *et al*, *Diccionario de autores iberoamericanos*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1982.
- 4.2.30 Silva, José Asunción, *Obra completa (Edición crítica)*, coordinador: Héctor H. Orjuela, Madrid: Colección Archivos (Unesco), 1990.
- 4.2.31 Stimson, Frederick S. y Ricardo Navas-Ruiz. (editores) *Literatura de la América hispánica. 1971-1975*, Nueva York: Dodd, Mead Company, Iberoamericana, 1982.

4.2.32 Torres, Daniel, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Madrid: Pliegos, 1990. *

4.2.33 Verani, Hugo J. (selección y prólogo) *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica* (antología) México: Era, 1993. *

4.2.34 —————, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995 [3a. ed.]. *

4.2.35 Ward, Robert (editor), *Diccionario Oxford de literatura española e hispanoamericana*, Barcelona: Crítica, 1984. *

4.3 Sobre poética y teoría de la literatura

4.3.1 Acosta Gómez, Luis, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid: Gredos, 1989. *

4.3.2 Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos, 1990. *

4.3.3 Baudelaire, Charles, "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas", *Lo cómico y la literatura*, Madrid: Visor, 1988. *

4.3.4 Bentley, Eric, *La vida del drama*, México: Paidós, 1990. *

4.3.5 Bergson, Henri, *La risa*, Madrid: Espasa Calpe, 1986.

4.3.6 Booth, Wayne, *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1978.

4.3.7 Bousoño, Carlos, "La poesía y la comicidad", *Teoría de la expresión literaria*, Madrid: Gredos, 1962. *

4.3.8 Breton, André, *Conversaciones (1913-1952)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987. *

4.3.9 —————, "Pararrayos. El prólogo podría titularse: pararrayos (Lichtemberg)", prólogo a *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama, 1966. *

- 4.3.10 Fernández Moreno, César, "La poesía de vanguardia: la era de la cantidad", *Introducción a la poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 47-94. *
- 4.3.11 Fokkema, D.W. y H. Bertens, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1984. *
- 4.3.12 Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, México, Iztaccíhuatl, 1957.
- 4.3.13 Gómez de la Serna, Ramón, "Humorismo", *Ismos*, Buenos Aires: Brújula, 1968. *
- 4.3.14 Guillén Caballero, José, "Introducción" a *La sátira latina* (antología), Madrid: Akal, 1991. *
- 4.3.15 Hall, Vernon Jr., *Breve historia de la crítica literaria*, (trad. Federico Patán), México: Fondo de Cultura Económica, 1982. *
- 4.3.16 Hamburger, Michael, "La nueva austeridad" en *La verdad de la poesía: Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 225-271. *
- 4.3.17 Jauss, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Barcelona: Península, 1976.
- 4.3.18 Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1954 y ss. eds. *
- 4.3.19 Luján, Néstor, *El humorismo*, Barcelona: Salvat Editores, 1973 (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 73). *
- 4.3.20 Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986. *
- 4.3.21 —————, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona: Seix-Barral, 1990. *
- 4.3.22 —————, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix-Barral, 1974. *

- 4.3.23 -----, "Risa y penitencia", *Magia de la risa*, México: SEP-Setentas, 1971. *
- 4.3.24 Pirandello, Luigi, *El humorismo*, Buenos Aires: El libro, 1946.*
- 4.3.25 Pound, Ezra. *El arte de la poesía*, México: Joaquín Mortiz, 1989. *
- 4.3.26 Rall, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987. *
- 4.3.27 Sanín Cano, Baldomero, "El grande humor", *Ensayos*, La Habana: Casa de Las Américas, 1964. *
- 4.3.28 Scott, Wilbur, *Principios de crítica literaria* (traducción de Jaime Reig), Barcelona: Laia, 1974.
- 4.3.29 Stilman, Eduardo (selección y nota introductoria), *El humor absurdo* (antología), Buenos Aires: Brújula, 1967. *
- 4.3.30 -----, (selección e introducción), *El humor negro* (antología), Buenos Aires: Brújula, 1969 [2a. ed.]. *
- 4.3.31 Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal Editor, 1982. *
- 4.3.32 Victoria, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- 4.3.33 Vilas, Santiago, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- 4.3.34 Wellek, René, y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1966 y ss. eds. *
- 4.3.35 Zavala, Lauro, *Humor, ironía y lectura: Las fronteras de la escritura literaria*, México: UAM, 1993. *