

FULGOR

Flinders University Languages Group Online Review

Volume 3, Issue 2, August 2007

<http://ehlt.flinders.edu.au/deptlang/fulgor/>

ISSN 1446-9219

Cartografía de las impurezas en las prácticas poéticas de Nicanor Parra

Sergio Holas

(University of Queensland)

ABSTRACT

This study examines the antipoetic practices of Nicanor Parra. Anti-poetry is today the most important poetic practice in the Spanish language as it explores that which canonic poetic practices left out and is not considered poetic. In doing so it opens the field of poetry to an all new field of poetic subjects, mainly spoken language and the realm of what is beyond the book: artefacts, cards, photocopies, graffitti, and the visual in general.

This paper considers issues of meta-poetry and everyday life are intimately related as they become re-linked in Parra's antipoetic practices.

¿Cómo nos orientamos efectivamente?

Parece que el pensamiento no tiene mucho poder ahí ya, parece que el pensamiento o la racionalidad está bien para operar en la periferia de las cosas nomás, pero cuando avanzamos algunos pasos ya nos convencemos de que el pensamiento no tiene mucha capacidad de penetración, de comprensión.¹

Introducción

El presente trabajo tiene como foco de su atención el estudiar la importancia de la lengua hablada, y, en particular el uso de prácticas significantes pertenecientes a la cultura popular en el quehacer poético de Nicanor Parra.² Mi tesis es que las prácticas abiertas por la antipoesía

¹ N. Parra, "Dios podría hacer una revolución ecológica". Marcelo Mendoza (1994). *Todos queríamos ser verdes*. Chile en la crisis ambiental. Santiago: Planeta, pp. 93-120.

² Nicanor Parra ha publicado *Cancionero sin nombre*. Santiago: Nascimento, 1937; *Poemas y antipoemas*. Santiago: Nascimento, 1954; *La cueca larga*. Santiago: Nascimento, 1958; *Versos de salón*. Santiago: Nascimento, 1962; *Canciones rusas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1967; *Obra*

hacen posible incorporar y tocar nuevas zonas de intensidad no canónicas en el quehacer poético. En este sentido Parra continúa la exploración de las impurezas propuestas por Pablo Neruda en su prólogo-manifiesto “Para una poesía sin purezas” (Neruda 2001:381-382), publicado en 1935, en la revista *Caballo verde de la poesía*, durante el período previo a la guerra civil española. La incorporación de formas coloquiales no canónicas en el texto poético hacen posible que Parra cuestione la tradición de la poesía chilena, tanto a nivel del agenciamiento enunciativo, es decir, de la construcción del hablante lírico (del decir), como también de sus discursos (de lo dicho), los cuales son removidos de su estabilidad por un habla de ascendencia popular cuyas raíces se pueden buscar en la poesía juglaresca española y en la poesía del folklore chileno.³ Parra conecta esta otra tradición popular y folklórica con la tradición poética de Chile, amplificando sus agenciamientos enunciativos, como también aquellas zonas de intensidad negadas por el “buen decir” de manera tal que la máquina poética resulte amplificada por el carácter inclusivo de su poder hacer. El efecto resultante de este giro de la tuerca es hacer que zonas de intensidad del cuerpo de la lengua chilena dejan de ser desecho o basura lingüística y pasan a ser las herramientas fundamentales del poeta-cartógrafo: nuevas zonas vitales negadas por el orden simbólico reentran en la poesía. Esto implica que se produzca una revaloración del signo-cuerpo (Paz:1969), incorporando la risa desinhibida y la vitalidad renovadora del carnaval y de todo aquello que no constituía parte de la poesía previa. Para ello Parra procede a reapropiarse con total fuerza de lo que la tradición poética había comenzado a hacer con Neruda, incluso para cuestionar al mismo Neruda, a saber, que las impurezas de la lengua constituyen también herramientas necesarias para la exploración poética. Esta expansión le hace posible, a Parra, abrir ventanas hacia nuevos territorios cognitivos, hacia nuevas zonas de intensidad en el lenguaje, de tal manera de sentar la obra gruesa del nuevo edificio antipoético, para que la poesía tome nueva vida.

gruesa. Santiago: Editorial Universitaria, 1969; *Artefactos*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1972; *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso: Ganimedes, 1979; *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso: Ganimedes, 1979; *Chistes para desorientar a la policía*. Santiago: Galería Época, 1983; *Poesía política*. Santiago: Bruguera, 1983; *Hojas de Parra*. Santiago: Ganimedes, 1985; *Poemas para combatir la calvicie*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993; *Hojas de Parra y Trabajos prácticos*. Santiago: Ediciones CESOC, 1996; *Artefactos visuales*. Concepción: Universidad de Concepción, 2002; *Lear. Rey & Mendigo*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004; *Obras Públicas*. Santiago: W.R.S. Ediciones, 2006; *Discursos de sobremesa*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006; *Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 2006. El libro de Pamela Zúñiga (1995), *El mundo de Nicanor Parra. Antibiografía*. Santiago: Zig-zag, es la mejor y más completa biografía de Parra hasta el momento. También léase de Antonio Campaña (1995), *Poesía y situación de Nicanor Parra*. Santiago: Ediciones del Instituto de Estudios Poéticos.

³ Véase de María Nieves Alonso y Gilberto Triviños, “Prólogo” a Nicanor Parra (1988), *Chistes para desorientar a la policía*. Madrid: Visor, pp. 7-16. Alonso y Triviños citan a Parra para exponer esta vinculación de la antipoesía con la poesía juglaresca: “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 ano, el Renacimiento no era más que el replanteamiento de ciertos valores culturales helénicos, de manera que la cosa viene desde allá, desde la propia Grecia, por lo menos de la Grecia académica. Donde yo encontré vitalidad y razón de ser fue en la Edad Media, o sea en el pueblo” (p. 10).

Desterritorialización y nuevas zonas de intensidad

Cuando Parra, en 1937, publica *Cancionero sin nombre*, en Chile se encuentran en vigencia una serie de prácticas poéticas de vigor monumental dentro del proyecto de la estética modernista internacional, siendo la más notable la que se concreta en la publicación de las dos primeras *Residencia en la tierra* de Neruda, como también los textos vanguardistas de Huidobro. En éstas, la figura del hablante emerge como la de un ser dotado de poderes especiales que le capacitan para la articulación de un tipo de discurso metafórico privilegiado, una especie de ‘alquimia verbal’, que le habilitaba para empujar las barreras de la oscuridad hacia zonas censuradas por el inconsciente. Éstas, sin embargo, le llevaban a caminos sin salida como aquél en el que se encuentra el Neruda de la segunda *Residencia en la tierra*, y también la glosolalia en la que termina *Altazor* de Huidobro.

Parra, con claridad descarta el solipsismo anterior en su antipoema “Manifiesto” (Parra 2006:143-146) de 1963, con el cual se abre un discurso meta-poético de rearticulación del sujeto hablante, como señala Mario Rodríguez años después:

Parra libera las voces reprimidas secularmente en el discurso literario como las del predicador callejero, el loco, el “chusco”, el energúmeno, etc., haciéndolas emerger a la luz pública para escarnecer los discursos ritualizados que han separado la palabra cuerda de la del loco, la que se supone dice la verdad de la que propicia lo que se cree falso (pienso en este punto en *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*); discursos que le han atribuido al sujeto una serie de normas y exigido otra serie de calificaciones para tener acceso al discurso poético. Hasta Parra –con algunas excepciones- este tipo de enunciado estaba altamente defendido, era una región discursiva y diferenciante (en los términos de Foucault), cerrada al hombre común y corriente, al “albañil” que construye su muro (“Manifiesto”), abierta sólo al poeta oracular, al vate, al pequeño dios, al alquimista verbal (Rodríguez 1996:12).

Una poesía del día

En 1958, durante el Congreso de Intelectuales celebrado en la Universidad de Concepción, Chile, Parra presenta su antipoesía como una “poesía diurna” en la cual los antipoetas son “paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos”, y agrega que 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 público” (Parra, *Atenea* 46). Con esta lógica en mente, Parra trabaja en la eliminación de la distancia entre poesía y realidad que se había apoderado de las prácticas poéticas de la vanguardia chilena debido al escape de la poesía hacia una esfera olímpica. Esta distancia había sido justificada en la comprensión del lenguaje poético como una desviación con respecto de la norma del habla, a la que los formalistas rusos de comienzos de siglo XX le dedicaron algunos estudios y ayudaron a su legitimación en los círculos teóricos. Esta tesis se ha hecho, hoy por hoy, insostenible, ya que el concepto mismo de “desviación” implica una jerarquía imposible. No hay duda que conceptos como centro y periferia, norma y desviación, han sufrido un cuestionamiento radical, puesto que ya no pueden seguir afirmando la prioridad

de un “buen decir”, superior a otras formas de comunicación y creación poética ya que al hacerlo se afirma en una posición de privilegio y de poder basada en dicotomías obsoletas. Pero no hay desviación como tal, o, mejor, todo es desviación, multiplicidad, ya que la vida es pura inmanencia, es decir, la vida se juega en la diferencia (Deleuze y Guattari:1994). Las articulaciones dominantes son, en consecuencia, resultantes de un proceso de control impuesto *a posteriori* por el observador.

El proyecto de Parra concibe el lenguaje poético no como desviación con relación al uso coloquial de la lengua, sino que intenta des-sublimizar la poesía, bajarla del olimpo en el cual se encontraba, incorporando a ella nuevas zonas de sensibilidad, nuevas zonas de impureza. Es interesante traer aquí a cuenta aquella actitud zen frente a la vida con la cual Parra concuerda: a saber, que el pensamiento debe ser aquietado puesto que éste, como dice el epígrafe que abre este trabajo, “está bien para operar en la periferia de las cosas nomás”. ¿En qué se basa Parra para afirmar esta superficialidad, esta incapacidad de penetrar, del pensamiento, y, por ende, de la racionalidad occidental? Al parecer, la racionalidad occidental, al responder a una lógica dicotómica abstracta, constituye un pensamiento no situado, por tanto, incoherente con respecto de las especificidades de la complejidad. Parra reacciona contra este lenguaje de abstracciones. Se trataría, en consecuencia, de construir una cartografía de las rutas más directas entre el signo y la cosa: “guerra a la metáfora, muerte a la imagen, viva el hecho concreto y otra vez: claridad” (Gottlieb 1977:10). Será el lenguaje coloquial, según Parra, aquél que servirá para este aquietamiento del pensamiento de tal manera de ir directo al grano. Contra el lenguaje de la ideología, que los procesos de legitimación de la globalización han hecho tan evidentes hoy en día, Parra busca establecer una relación directa con la realidad, usando un lenguaje que nombre la cosa por su nombre, es decir, que sea capaz de decir-verdades particulares, situadas, ni universales ni infalibles, complejas.

De esta manera, al integrar el habla popular, coloquial, los giros personales, el chiste, en suma, lo que era considerado basura, la antipoesía y sus metamorfosis posteriores desjerarquizan las categorías hegemónicas: primero fue el discurso poético, luego el discurso de la política, durante los años 90 fue el discurso académico, luego la misma antipoesía. De esta manera, la práctica poética de Parra ha sido capaz de sostener una relación directa con el lector/a, rompiendo con el circuito de los poetas creacionistas (Huidobro) o herméticos (el Neruda de *Residencia en la tierra*), los que en sus quehaceres producían un distanciamiento del objeto poético con respecto del público y de la vida misma, legitimando la poesía como práctica hermética. Aunque ambas prácticas buscaban producir un efecto de “ostranenie”, de “extrañamiento”, en el lector/a para así desautomatizar sus sentidos y hacerlo/la ver el objeto como por primera vez (Erlich:1974), creando también un fuerte debilitamiento en relación con el lector/a del poema, aunque Neruda, con posterioridad, incorpore dentro de sus agenciamientos enunciativos aquellos que hagan posible una poesía comprometida, en especial a partir de su *España en el corazón* (1937), y de Rokha reconozca una zona de intensidad en el lenguaje culinario del campo chileno en su *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile*. No es incorrecto afirmar que también Parra se vuelca contra este distanciamiento.

Hacia un lenguaje suelto como la palabra hablada

Esta necesidad de soltar las amarras que han categorizado el pensamiento, y, por tanto, el lenguaje del que emergen, llevará a Parra a comentar que “(h)ay que llegar a un lenguaje

completamente suelto, tan suelto como es la palabra hablada.” Este objetivo lo lleva a un acercamiento cada vez más directo, es decir, a una búsqueda de una relación menos alienada con lengua que lo llevará a concebir el lenguaje poético como la distancia más corta de éste con la “realidad”, como lenguaje poético que se reserva la capacidad de decir-verdad “sin pelos en la lengua”, es decir, sin compromisos ideológicos. La verdad, en esta práctica, estaría concebida como el grado de mayor coincidencia entre la palabra y la cosa, de tal manera que la metáfora sería justamente el enemigo que impide decir-verdad. He aquí el corazón del quehacer antipoético: aquél instrumento (la metáfora) considerado la herramienta poética *per se* es justamente lo que impide habitar poéticamente el mundo. La antipoesía y sus transformaciones posteriores todas trabajan contra ese traslado (separación) que la metáfora instala en el corazón de la relación entre significante y significado, entre poesía y vida. La clave de este quehacer estará en la sabiduría popular y en el lenguaje hablado o coloquial en el cual no se puede evitar el estar cara-a-cara. De esta manera Parra reinstala el quehacer poético en el círculo de la comunicación, empujando el problema fuera del texto, en el círculo material, situado, de la comunicación. La actividad antipoética consiste en este saber vivir en la materialidad misma, los diferentes dominios, de las relaciones humanas.

La antipoesía es una práctica dúctil, en movimiento, en proceso permanente, que sólo toma forma concreta al hacer coincidir “la belleza con la necesidad, con la verdad”.⁴ A mayor cercanía entre la cosa y la palabra, mayor el grado de verdad, y más intensa la belleza y el efecto sobre el lector/a, que de esta manera participa de un circuito comunicativo en el que se puede, se quiere y se sabe decir-verdad: “PARRESÍA / Hablar francamente / Pan pan vino vino”. La antipoesía llama las cosas por su nombre. Otro artefacto, ahora de 1994, afirma: “SANTIAGO / Mapocho querrá decir / Ese es su nombre propiamente tal / El nombre que tenía / A la llegada de los invasores”. De esta manera la antipoesía apunta directamente a la desterritorialización de la “realidad”, de tal manera que la percepción de los acontecimientos no es trabada por el significante. Si bien en la poesía previa el significante es opaco, es decir, enfatiza el significante, en Parra el énfasis en el significante no descarta el ser parte de un proceso mayor de comunicación social. Es decir, que aunque, como señaló Barthes, la escritura pareciera ser intransitiva en el proyecto estético del modernismo europeo, hay otras funciones y otras prácticas situadas en los bordes de Occidente, como la de Parra, que proponen un lenguaje poético que apunte en dirección directa a la “realidad”. En este sentido, la palabra que se encuentra con la verdad o que apunta en dirección a la verdad reabre los circuitos vitales, cortados en la estética moderna europea y de aquellos que la aceptan sin criticismos, reconectándolos con el lector/a en el proceso de la comunicación. En este sentido, la mejor arma de la antipoesía es la confrontación directa, de aquí que Parra trabaje en contra de la metáfora, que es percibida como herramienta que distancia, que separa significante de significado, y que genera procesos de territorialización burguesa. El lenguaje poético, que crea universos opacos al lector/a y “realidades” de segundo grado, es desmontado, revelando la impertinencia (la separación jerarquizante que se instala en el circuito de la comunicación) de los enunciados que lo constituyen. Para superar este problema, Parra va a explorar nuevas zonas de intensidad y nuevos agenciamientos enunciativos en la poesía de raigambre folklórica y en las prácticas populares, como por ejemplo, en *La cueca larga* (1958) y *Coplas de navidad* (1983).

⁴ Nicanor Parra, citado en Leonidas Morales (1990), *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Editorial Universitaria, p. 98.

Reciclar la basura

Lo anteriormente dicho lo lleva a explorar el uso de formas no canónicas como el chiste, el guatapique, los cachureos, los garabatos y la incorporación de préstamos lingüísticos del léxico Mapuche (“A Santiago de Chile / le pondría MAPOCHO / que es su nombre propiamente tal / el nombre que tenía / a la llegada de los winka trewa”), de la jerga adolescente y de los políticos, del discurso(s) de la religión, de los medios de comunicación televisivos, de la radio, y de otros discursos oficiales y no oficiales, como cuestionarios, memorandums, noticieros, signos de prohibición mezclados con slogans, y, de la misma manera, utilizará juegos de palabras (“la cuestión no es el tipo de cambio / sino el cambio de tipo”), graffiti (“*Graffiti from the tomb of Ezra Pound*”), el sinsentido, y el jargón de los niños y adolescentes (“X una taza DT / mecharon un buen Kfé / parece que la KG / ¿B? / parece que la KG”).

Estas formas no canónicas son, según el estético, expresiones negativas, vulgares, basura lingüística. Parra, al invertir el problema, reintegra aquello que la institución de la poesía había desterrado del Olimpo visible. La antipoesía procede a carnavalizar, invirtiendo, de allí su ser anti-cierto-tipo-de-poesía, haciendo circular aquellos giros, modos del habla, que habían sido congelados y separados de las esferas aladas por la negatividad de la institución de la poesía. Parra, por tanto, contradice a Borges⁵ y su muy citada afirmación de que la historia no es más que la suma de muchas metáforas que confirmarían la desaparición de lo real, como todo discurso institucional nos empuja hoy a creer ciegamente. Parra aplica la misma ley a esta afirmación de Borges: si la metáfora confirma la desaparición de lo real, entonces por qué la tomamos como fundamento, es decir, como real. Las prácticas antipoéticas y sus metamorfosis consideran que el relativismo del discurso (del mundo como texto) pueden revelarse, por tanto, procede a exponer la precariedad contradictoria del discurso que lo constituye en ley en un mundo sin leyes ni certezas.

Contra los uniformes

Se puede afirmar que en los agenciamientos enunciativos posteriores a los antipoemas, especialmente en los de los *Artefactos*, se cuestiona radicalmente las formas e instituciones canónicas, haciendo emergente una esfera pública en la que se puede generar una conversación que no esté impedida por la fuerza congelante de las formas institucionales del orden simbólico, especialmente cuando ese orden es vigilado permanentemente por una institucionalidad rígidamente atada a las conveniencias de las clases gobernantes, sean estas las tradicionales, las dictaduras de izquierda o derecha, o los nuevos grupos de poder. Los antipoemas abren una línea de ruptura con la institucionalidad, por lo tanto, de cuestionamiento de sus bases ideológicas y de valor, abriendo la poesía a prácticas que vienen de las clases populares. De esta manera ocurre una desterritorialización de la experiencia: “Aló / ¿con la Casa de la Cultura? / -Sí conchetumadre”. De esta manera el lector/a son puestos en el terreno del lenguaje coloquial y de la vulgaridad que el chiste actualiza para desfondar el lenguaje momificado por las formas del decir sanitario, pulcro y puro del viejo orden,

⁵ Iván Carrasco ha hecho un cabal análisis de las referencias a Borges en la antipoesía. Iván Carrasco (1990), *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago: Editorial Universitaria, pp. 36-47.

produciendo la carcajada abierta bajo la cual la mueca rígida de la hipocresía cae destruyéndose su efecto paralizante. No hay aquí intermediarios: el lector/a no los necesita, como dice en Parra en su “Manifiesto”. Es interesante resaltar la función social de la antipoesía, que usando el concepto de Habermas, literalmente abre un espacio para otra emoción no congelante y en consecuencia una esfera pública en la cual puede transitar el sentido sin miedo a ser castigado por las formas institucionalizadas, otro, no digo nuevo, sentido generado por el ciudadano común y corriente, que es trasladado al poema adquiriendo una nueva vitalidad al penetrar el cuerpo de la poesía revitalizándolo. Y, este flujo de sentidos constituye un espacio verdaderamente público, desprovisto de jerarquías, en el cual la poesía está literalmente en la calle.

Contra la poesía de las nubes
nosotros oponemos
la poesía de la tierra firme
-cabeza fría, corazón caliente
somos tierrafirmistas decididos-
contra la poesía de café
la poesía de la naturaleza
contra la poesía de salón
la poesía de la plaza pública
la poesía de protesta social.
Los poetas bajaron del Olimpo.

Este “Manifiesto” (Parra 1993:150) constituye una clara y demoledora crítica del carácter elitista de la poesía previa: poesía de café y de salón, de allí el aspecto fuertemente metapoético de la antipoesía que reflexiona sobre esa otra poesía que ya venía agonizando desde la publicación en 1922 de *Los gemidos* de Pablo de Rokha y que toma forma en la clara propuesta de Pablo Neruda en su “Sobre una poesía sin pureza” (1935).⁶ En la poesía posterior, impura en forma y fondo, no habrá más espacio para las purezas previas que niegan espacio al devenir de zonas completas del cuerpo social. La antipoesía y sus posteriores metamorfosis pondrán el lenguaje coloquial en el espacio que se le había negado hasta ese entonces: el de la poesía.

La diseminación de los fragmentos del proyecto total

Con posterioridad a la antipoesía, proyecto que Parra ha hecho explotar de una manera que anticipa la división de la sociedad chilena durante la dictadura, el núcleo del antipoema se fragmenta en una infinitud de partículas mínimas que se diseminan en el espacio de las ruinas por venir, el porvenir de Chile, el porvenir está en las ruinas de Chile, hay que arruinar ese particular proyecto de Chile, Chile arruinado, agua que no nos va a salvar, agua sin porvenir,

⁶ Para una lectura en detalle de “Sobre una poesía sin pureza”, véase de Sergio Holas “La impureza: Sus implicaciones en la poesía y colecciones de Pablo Neruda”, *Revista Signos*. Vol. 38(57), 2005, pp. 91-100.

agua sin mineral, agua en ruinas, Chile sin mineral, que contra los optimistas y ciegos versos de la canción nacional, la publicación de los *Artefactos* en 1972 hace evidente en su carácter fragmentario -Chile no es uno sino una serie de discursos fragmentados, quebrados, es decir, una construcción hecha de fragmentos de una totalidad que no existe más que en su aspecto virtual, que la posterior *Ecopoesía* revela como las ruinas, también, de la naturaleza. La antipoesía, por tanto, ha ayudado a esta lectura de Chile como un país arruinado, cuyos fragmentos de lenguaje producen una risa cuya epifanía hace evidente la propia desaparición como nación y, más aún, la desaparición como especie. La actitud antipoética da para reírse hasta de la propia muerte.

Con la publicación, en 1954, de *Poemas y antipoemas*, Nicanor Parra fundó un espacio carnavalizado en el que se invierte el orden de lo cotidiano y revelan las entrañas de la lógica en la que se levanta la rutina diaria, dejando en evidencia el sinsentido en que se sostienen las jerarquías de las instituciones pilares de la sociedad burguesa actual: todo cae bajo la carcajada antipoética.⁷

En 1972 Parra llega a concebir una manera más radical de pensar la diseminación y fragmentación de la realidad, la cual se actualiza en la publicación de los *Artefactos*. Parra se explaya acerca de la génesis de los *Artefactos* en una entrevista con Leonidas Morales, en la que señala que para él “el hombre es el resultado de un hombre gigante que explotó hace millones de años y que lo que el poeta quiere es reconstituir ese hombre inicial” (Morales 101-102). Aunque la reconstitución de esa imagen no puede configurarse en los parámetros de la antipoesía, puesto que como el mismo Parra señala, el “poeta ahora piensa que existe otro método más radical para reconstituir la imagen del hombre inicial”, método que

...podríamos llamar discontinuo: el método de la física moderna, el método cuántico, que no concibe la realidad como continua sino discontinua. La antipoesía fallaría porque se suponía todavía que era posible reconstituir en su totalidad esa imagen, y ahora el autor se conformaría nada más que con una configuración de puntos.

Esta “configuración de puntos” resultaría de la explosión de las grandes narrativas de continuidad, identidad, unidad y totalidad a que remitían estas nociones en la modernidad europea, fragmentación también de la esfera pública, de la cual queda un fragmento, un trozo, una esquirla de esa figura total a la que, según la física cuántica y las ciencias de la complejidad, ya no tendríamos acceso, aunque el orden simbólico, es decir, el lenguaje basado en dicotomías como sujeto y objeto, interior y exterior, superior e inferior, orden y desorden, puro e impuro, pretendía afirmar al hacer emergente una realidad discursiva y así explicar, de manera reductiva, el caos del universo, creando una ilusión de control. Como consecuencia, el artefacto, que es una partícula, un átomo, una célula, un fragmento del poema tradicional y también del antipoema, desarticula la noción misma de jerarquía puesto que el libro como totalidad de sentido y también como objeto cultural definido pierde sus bordes definitorios, escapando a los efectos formalizadores del diccionario y sus definiciones, y, haciendo posible que en su desaparición la forma libro pueda, por tanto, devenir otra cosa, una tarjeta postal, una caja de tarjetas postales que pueden ser enviadas a diferentes destinatarios según sea la

⁷ Véase al respecto su “El pago de Chile”. Parra, Nicanor (2006). *Obras públicas*. Santiago: Centro Cultural palacio La Moneda.

ocasión. Este devenir artefacto del antipoema tiene varias implicaciones para nuestra concepción de la obra literaria que aquí, por razones de espacio, no puedo contestar en detalle. Sin embargo, cuando el poema y, por ende, el libro, pierden su solemnidad y se transforman en mercancía, una tarjeta postal, una fotocopia, entonces se actualiza la pregunta sobre la pertinencia del arte como práctica crítica, como pensamiento crítico. Es que el quehacer Parriano cuestiona, de una manera directa, la no-relación entre ética y estética, haciendo una musaraña hacia las prácticas poéticas que han perdido su valor de crítica social y han terminado participando de las infinitas promesas del mercado entendido como puro entretenimiento. Contra estas formas institucionalizadas o de higiene verbal⁸ que pueden reducir la multiplicidad a una prescripción amoldada a la forma dada, rígida y almidonada, los artefactos y la antipoesía en general responden con güatapiques, y otras formas no aceptadas por el canon poético del “buen decir”. Como consecuencia, estas tarjetas tienen un poder explosivo, son terroristas, ya que como si fueran una carta bomba, pueden detonarse y explotarle en la cara al lector/a. En otras palabras, estos artefactos tienen efectos inesperados para el lector/a ya que en la contigüidad entre la tarjeta y el objeto poético se actualiza el cruce de las zonas de definición y contención entre uno y otro generando una práctica que podría llamar “impura”. La tarjeta postal deviene artefacto peligroso, esquirla entre otras muchas de una explosión permanente de las palabras, palabras cortantes, palabras hirientes, palabras que duelen, palabras virales que transmiten veneno, el veneno de una risa que provoca una mueca dolorosa, palabras cuya epifanía deja en permanente molestia. No hay totalización de sentido, no hay coincidencia del sentido con el deseo del sujeto, quien lee-escucha los artefactos queda descolocado, molesto, entre la ceguera y la revelación provocada por la risa convertida en mueca que distorsiona el rostro revelando la locura interior. La desacralización del poema tradicional es total; la desacralización del antipoema también. La energía que despide esta diseminación se manifiesta en formas como trozos de habla, clichés cómicos (BIEN / y ahora ¿quién / nos liberará / de nuestros liberadores?), fe de erratas (dice: PROPIETARIOS DEL MUNDO UNÍOS / debe decir: PEATONES DEL MUNDO UNÍOS), de conversaciones incompletas (Para no ir más lejos / tomemos el caso de Adán y Eva), escritura en las murallas (Death has no future), frases inconexas que no alcanzan a constituir un todo poético de sentido al modo tradicional, pero que vistos desde una situación apocalíptica emiten una energía significativa que los constituye en documentos radioactivos o virales de una civilización desaparecida. Su recepción, recordemos que son tarjetas postales de un universo desaparecido, trae al primer plano la muerte, esa muerte que viene desde lejos, desde las fundaciones y atraviesa también, como un espectro, todo el recorrido tendido por la lógica de la luz. Todo el edificio levantado sobre las premisas de la pureza y la lógica racional está maldito, es un edificio visitado por fantasmas. Y estos fantasmas, estos espectros, estas ideas habitan la materia, el pensamiento habita mundos materiales. En consecuencia, estos artefactos matan. Efecto muy contrario al del propósito comercial y social de mandar una tarjeta postal. Este efecto viene a responder a una de las preguntas que dejamos para otro estudio más arriba: una de las posibles funciones de los artefactos es el de minar el pensamiento de la totalidad al modo hegeliano-kantiano y abrir la posibilidad de un posthumanismo. En este sentido Parra escribe como un sobreviviente que observa las ruinas de un mundo particular, el de la totalidad al modo del proyecto de la modernidad europea, y trata de rescatar los fragmentos que quedan después de la destrucción total. Este observador, que ha visto el desastre, puede

⁸ Sobre este tema, véase de Deborah Cameron (1995). *Verbal Higiene*. London & New York: Routledge.

percibir la verdad oculta bajo las máscaras sostenidas por los pétalos del orden simbólico despótico y abstracto, a saber, el vacío. Esta es la rosa antipoética. Este es su saber.

Vuelta de la poesía sobre su función social: la ecopoesía

Otro átomo en este proceso de desmitificación será el de la “ecopoesía”. En 1983 Parra comienza a publicar en hojas sueltas, que no constituyen libro, una serie de antipoemas que llama “ecopoesía”. Estos “ecopoemas” dicen relación con la destrucción del planeta y cuestionan la utopía económica neoliberal basada en la creencia en un crecimiento económico permanente, sostenido, indefinido y autorregulado, en la que el coeficiente de perfección ya no del ciudadano sino del cliente perfecto está afirmado por su capacidad adquisitiva. Para desmitificar este utópico proyecto el ecopoeta habla desde la perspectiva del sobreviviente, como, por ejemplo, “El error consistió / en creer que la tierra era nuestra / cuando la verdad de las cosas / es que nosotros somos de la tierra”, o, “Sabía distinguir el árbol / Araucaria Patagua o lo que fuera / por el olor que despide su leña al arder”.

La capacidad de decir-verdad de la ecopoesía es justamente es el instrumento más importante en el proceso de alarma ante la destrucción ecológica. Los ecopoemas toman la forma de la pancarta de protesta en la que se agitan las voces de la calle o de la naturaleza personificada (Be kind to me / I am a river) alarmadas por la destrucción del planeta. Nuevamente, como con los artefactos, la ecopoesía desarticula los mitos fundantes del capitalismo tardío, ahora desde una perspectiva sistémica, en especial a través de las figuras de la inversión y la ironía, que, por ejemplo, retomando la sintaxis del habla popular (el chiste o la broma) produce una risa irónica cruel, dejando en evidencia la precariedad del punto de vista ético que genera la destrucción de pueblos indígenas en vistas de un beneficio económico general, como, por ejemplo, es el caso del siguiente ecopoema: “¿Qué le dijo Milton Friedman / a los pobrecitos alacalufes? / -¡A comprar a comprar / quel mundo se vacabar!”. Aquí nuevamente la dicción chilena popular elimina toda distancia entre lector/a y ecopoema. Es lo que he llamado en otra parte la “distancia cero”. La ironía es que el llamado de Milton Friedman, el máximo gurú y promotor de las teorías económicas de la *School of Chicago*, se dirige a un pueblo indígena del sur de Chile ya extinto debido al encuentro con occidente. Es decir, que las teorías económicas del centro aplicadas universalmente, anticipan la muerte de las prácticas económicas locales y contienen su propia cancelación. Por otro lado, el discurso de Friedman se puede leer como pura abstracción y descolocación temporal: es decir, la ceguera que la abstracción conlleva no permite percibir la materialidad de las condiciones concretas e históricas, el carácter situado de todo quehacer, sino que inscribe su mirada en una realidad de naturaleza puramente discursiva distorsionando las relaciones materiales y las condiciones sociales, en suma, la especificidad de la historia local. En otras palabras, las teorías económicas neoliberales no dejan ver y ciegan al observador despegado y encerrado en su torre de marfil, de tal manera que su discurso es completamente atemporal, de allí el aspecto de farsa, de fin de fiesta, de este discurso y las carcajadas amargas que provoca. Sin embargo, estas carcajadas no son provocadas por la alegría sino por el absurdo del discurso neoliberal. Nos reímos mientras marchamos a la autodestrucción. Nos reímos de la lógica ciega de las autoridades. Nos reímos por no llorar. El efecto de cercanía que la forma chiste produce choca con la distancia de la despersonalización y abstracción de las teorías económicas, de tal manera que la legitimidad de este tipo de discurso se cae a pedazos ya que

contrasta con la precariedad del los universos humano y natural. En consecuencia, la utopía del discurso de la economía de base neoliberal, de carácter científico, manifiesta su incapacidad de referir más allá, al afuera del discurso, y en su máscara de objetividad y universalidad se manifiestan su arbitrariedad y abstracción. Un artefacto de 1972 da cuenta de la arbitrariedad de las matemáticas: “Acto de fe: $/ 2 + 2 = 4$ ”. Por ende, y como acto de fe, es proyección imaginaria, contaminando el discurso científico, matemático, exacto, con la impureza del discurso de la fe religiosa que rinde la capacidad intelectual, lógica, infalible a otro tipo de infalibilidad, esta vez ciega, la del discurso religioso, haciéndose evidente la propuesta de José Donoso de que la realidad se alimenta de la imaginación, que la objetividad es un imposible, una ficción más, un acuerdo discursivo, y que por lo tanto no da cuenta de la complejidad.

De igual modo, el movimiento circular del consumismo es desmontado en el siguiente eco poema: “MALLS (Centros Comerciales) / ¡A comprar a comprar / que el mundo se va a acabar!”. Sin sentido y negación de la realidad que dejan en claro la confusión de planos de realidad en la que los discursos comerciales fundan su ganancia. El carácter extremo de este anuncio o llamado está fundado en una visión apocalíptica o de fines de mundo. El lector se enfrenta con un espejo en el que se elimina toda distancia desapareciendo como tal: no hay distancia. Desde la perspectiva apocalíptica no hay, literalmente distancia alguna que nos salve de la catástrofe sistémica que hemos creado.

A modo de conclusión

El proyecto antipoético de Nicanor Parra abrió el espacio de la productividad poética a una práctica híbrida y proteica que ha revitalizado a la poesía al hacer que gane nuevas esferas de circulación, haciéndola más maleable y menos pura, haciendo emergente otras esferas de realidad esta vez particulares, situadas, productoras de verdades locales, y cuestionando, en consecuencia, las prácticas cognitivas del paradigma previo legitimado por el discurso de las ciencias experimentales cuyo saber se proponía como universal. El antipoeta, en los noventa, se declara un “entomólogo que sale a buscar mariposas y otras hierbas. Soy un recopilador y no tengo ningún complejo en decirlo” (Mendoza 94, 95). De esta manera, el antipoeta entomólogo se desplaza entre clausuras, penetrando áreas prohibidas, discursos específicos, verdades escondidas, especialmente el discurso de las ciencias exactas, como las matemáticas y la física, desarticulando su discursividad para dejar en evidencia la impertinencia y el carácter ficcional en el que se basan sus enunciados veridictorios. Toda verdad, en consecuencia, es situada, particular, local. Toda objetividad también. Ambas emergen de prácticas sociales particulares, tienen una historia social, un basamento económico, son resultado de juegos de poder específicos e invisibles. El discurso de las ciencias, y la máquina cultural toda, son constructos que hemos naturalizado acríticamente. La actitud antipoética es un reconocimiento de que los problemas centrales a los que se ven enfrentados el hombre y la mujer, como también las otras especies, son de hechura humana: no hay inocencia, las prácticas antipoéticas parrianas nos sitúan frente a la autodestrucción que emergente de nuestra ceguera. Con esta libertad de desplazamiento, de circulación, el antipoeta va, como un agente viral, penetrando los discursos de la pureza, de la democracia vigilada, de la protección de los bordes y fronteras, del levantamiento de murallas y silencios, pertenecientes al paradigma anterior que Humberto Maturana (2004) llama de “la objetividad-sin paréntesis”, y

con este desplazamiento transdiscursivo, contaminante, híbrido, transversal, hace emerger una práctica antipoética que es impura, pobre, sucia, popular, del habla, del habla contaminada por su contacto con la ciudad letrada, terrena, que duda de la metáfora, y que hace emergente y emergente ella misma del nuevo paradigma de la complejidad y “la objetividad-entreparéntesis”. Esta práctica antipoética hace posible una desmitificación y desarticulación de la lógica en la que se levantaba el saber universal, objetivo, y de la autoridad que lo hace legítimo “El mundo es lo que es / y no lo que un hijo de puta llamado Einstein / dice que es”. Discursos y autoridades caen bajo el humor desacralizante de la antipoesía. Esta desmitificación de las formas canónicas abre nuevas avenidas y trae de vuelta antiguas prácticas también. El libro, como saber total, completo en sí mismo, autotélico, fuente de autoridad, es también desautorizado, fragmentado, y la antipoesía, por ejemplo, podrá circular en hojas sueltas, fotocopias, palitos (“Las tablitas de Isla Negra”), bandejitas de cartón (“Las bandejitas de La Reyna”), y, más tarde, los artefactos visuales y las anti-instalaciones. De esta manera la antipoesía y sus metamorfosis llega a universos a los que el libro, que ha caído como la muralla de Berlín, no tenía acceso: “MONUMENTOS / Todos se vinieron abajo / lo único que queda en pie / es la Torre de Pisa”.

En este sentido las formas del habla popular abren, para la práctica antipoética, una veta que es necesario recorrer para poder decir otro tipo de verdad, una verdad a contrapelo, desmitificadora, que desacraliza a los monstruos sagrados, una verdad resultante de una hecatombe de la que no han quedado monumentos parados, ni hay ideologías eternas, ni fundamentalismos que valgan. El/la sobreviviente, quien es “Inmune a la argumentación lógica / vacunado contra toda forma de religión” sabe que, como señala el epígrafe a este estudio, pensar la diferencia que hace posible el pensamiento implica un antipensamiento ya que “El pensamiento muere en la boca”. La antipoesía es una lucha contra la muerte, contradicción, afirmación de la vida.

REFERENCIAS

Cameron, Deborah (1995). *Verbal Higiene*. London & New York: Routledge.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1994). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Erlich, Víctor (1974). *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.

Gottlieb, Marlene (1977). *No se termina nunca de nacer: la poesía de Nicanor Parra*. Madrid: Playor.

Neruda, Pablo (2001). “Sobre una poesía sin perezas”, *Nerudiana dispersa I, 1915-1964*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Maturana Romesín, Humberto (2004). *La objetividad. Un argumento para obligar*. Santiago: J. C. Sáez editor.

Parra, Nicanor (1958). “Poetas de la claridad”, *Atenea*, Nos. 380-381, pp. 45-48.

Cartografía de las impurezas en las prácticas poéticas de Nicanor Parra

Parra, Nicanor (1993). *Poemas para combatir la calvicie*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Parra, Nicanor (2006). *Obras completas & algo + (1935-1972) Voy & Vuelvo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.

Paz, Octavio (1969). *Conjunciones y disjunciones*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.

Rodríguez, Mario (1996). *Órbita de Nicanor Parra*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.