

LA DEPURACIÓN DEL ANTIPOEMA ARTEFACTOS Y MURALES

Marlene Gottlieb

Nicanor Parra es el anarquista de la poesía; es un subversivo perpetuo que propone la revolución no como un acto definitivo que acaba con un orden para imponer otro mejor, sino como un *modus vivendi*, un acto persistente:

Yo no soy derechista ni izquierdista
Yo simplemente rompo los moldes. [\(1\)](#)

HASTA CUANDO ME SIGUEN FREGANDO LA CACHIMBA

Yo no soy derechista ni izquierdista
Yo simplemente rompo con todo [\(2\)](#).

El poeta pretende volar la mansión poética, reducirla a escombros ("Tengo orden de liquidar la poesía" [\(3\)](#)) y reconstruirla de la Nada. Pero una vez que está construida y definida la nueva estructura, hay que dar un golpe de estado y sublevarse contra ella antes de que se convierta en un absoluto estancado, una receta, una camisa de fuerza.

Parra inicia su Movimiento de Liberación de la Poesía con sus ya famosos antipoemas. Como los vanguardistas, se rebela violentamente contra la poesía tradicional, una poesía para él aprisionada por la métrica, la rima, la puntuación, la gramática, en fin, por sistemas lógicos totalmente ajenos a la poesía misma. Y Parra va a realizar la misión de "desendecasilabador", como nos explica en su parodia de un trabalenguas infantil chileno:

La poesía chilena se endecasilabó,
La poesía chilena está endecasilabada
¿Quién la desendecasilabaré?
El gran desendecasilabador será. [\(4\)](#)

El núcleo de la poesía es la palabra y la misión del antipoeta es renovar el lenguaje poético, devolverle su potencia dinámica y vital. Esta idea, por supuesto, no es nueva. Es el eje de la poesía de Huidobro [\(5\)](#), quien mucho antes que Parra se llama "antipoeta y mago". Y Octavio Paz expresa el mismo deseo en su poema "Las palabras":

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dale azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,

písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras. (6)

El procedimiento que escoge Parra para resucitar el lenguaje poético es el collage de niveles lingüísticos. Evita las llamadas palabras "poéticas":

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 (OG, p. 37).

o las emplea en contextos totalmente insólitos. Lo lírico se ve al lado de lo prosaico, lo sublime al lado de lo grotesco: "la venenosa luna" (7), "rosas llenas de piojos", "letrina cubierta de flores", "idilio estúpido". "bailar un vals en un montón de escombros" (OG, pp.

30, 33, 52, 55, 115). Entre los coloquialismos y palabrotas del lenguaje cotidiano intercala términos legales, pedagógicos, matemáticos, religiosos, anuncios comerciales, avisos, titulares periodísticos, la retórica del discurso público, arcaísmos, galicismos.

La antipoesía es agresiva. Es, como dijeron los futuristas rusos "una bofetada en la cara del buen gusto". Quiere asombrar, chocar, sacar al lector de "la modorra en que se encuentra" (8), arrancarle a la fuerza los mitos sagrados que como narcóticos lo están tranquilizando. Como dice Neruda en "Walking Around":

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.
Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío. (9)

La mirada irreverente de Parra no deja nada en pie, no deja "títere con cabeza". Caen el amor, la religión, la política, la psicología, los cimientos de la sociedad. Desaparece el yo lírico del poeta-profeta y lo reemplaza el antihéroe. Toda verdad resulta ser un error colectivo.

Pero el término "antipoesía" no se refiere solamente a la reacción contra el lenguaje y la temática de la poesía tradicional. Si se limitara únicamente a eso, sería un anacronismo, una vuelta a la poesía vanguardista de los años veinte. La antipoesía significa también un cambio en el papel social de la poesía. Rechaza el concepto de la poesía como un género "sagrado" destinado a un grupo reducido de entendidos, a la llamada minoría culta. La poesía de Huidobro, con sus juegos lingüísticos extravagantes, su sintaxis contorsionada y sus imágenes creacionistas, basadas en "una cosa que nunca habéis visto, que no veréis jamás y que, sin embargo, os gustaría ver" (10), es demasiado esotérica para las masas. La poesía del Neruda de las *Residencias...*, a pesar de ser, como la antipoesía, una poesía:

gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, 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. (11)

emplea imágenes oníricas, ilógicas, presentadas en largas enumeraciones a menudo caóticas. Es una poesía que para los mismos "entendidos" en poesía resulta ser hermética, como señala el subtítulo del conocido libro de Amado Alonso. Y *Trilce* y la mayor parte de los *Poemas humanos* de Vallejo, a pesar de su lenguaje sencillo y coloquial, no logra comunicarse con el pueblo porque es ilógica y elíptica. Su significado se intuye. No presenta todos los pasos lógicos necesarios para una comprensión inmediata de lo que quiere decir el poeta. La antipoesía de Paría pretende ser una poesía clara que pueda entender el hombre medio. Nada más comparar "Altazor", "Galope muerto", "Yuntas" y los poemas de Parra y se ve que la poesía ha bajado del Olimpo. El antipoema es el vanguardismo llevado al pueblo, hecho accesible a todos.

La evolución de la antipoesía se caracteriza por un proceso de "desestructura". La poesía "gorda" de los *Poemas y antipoemas* será reemplazada en los libros siguientes por una poesía cada vez más "flaca", para usar la terminología del poeta. En los *Versos de salón*, el segundo libro de antipoesía, los poemas son más cortos, sus versos menos complicados sintácticamente. Al lado de los largos poemas narrativos de *Poemas y antipoemas*, los poemas de *Versos de salón* parecen fragmentos. Hay pocos poemas anecdóticos y los que hay han quedado reducidos a meros esquemas, sin detalles ni descripción. Además ahora hay poemas que no son más que una enumeración de imágenes ("Momias", "Sueños", "Mujeres"):

Sueño con una mesa y una silla
Sueño que me doy vuelta en automóvil
Sueño que estoy filmando una película
Sueño con una bomba de bencina
Sueño que soy un turista de lujo
Sueño que estoy colgado de una cruz (OG, p. 79)

La mujer imposible,
La mujer de dos metros de estatura,
La señora de mármol de Carrara
Que no fuma ni bebe,
La mujer que no quiere desnudarse
Por temor a quedar embarazada (OG, p. 83)

Otros poemas son una serie de versos sueltos, "imágenes inconexas", como los llama Parra (OG, p. 86). Y nos dice: "Se me pegó la lengua al paladar" (OG, p. 98). En "Versos sueltos" el poeta se burla de la estructura del poema tradicional. Los versos del poema no tienen por qué seguirse lógicamente ni temáticamente. ¿Para qué pretender desarrollar ideas como si existiera una explicación lógica de la vida humana? En vez del desarrollo lógico de una idea o la acumulación de imágenes que guardan relación entre sí y así se llevan a cierta conclusión, Parra compone un

poema en que un verso es independiente del que sigue. Lo único que los une es el hecho de "pertener" al mismo poema. La división de los versos en estrofas es totalmente arbitraria. Hay estrofas de seis, siete, ocho y nueve versos y lo único que indica que acaba una estrofa y empieza otra es el "estribillo" ("Y la fucsia parece bailarina"), una imagen onírica que no tiene nada que ver con los otros versos del poema. Y el colmo de la ironía es que el estribillo empieza con "y", como si fuese una conclusión sacada de los versos anteriores. Al reducir el poema a esta forma esquemática, el poeta le da más fuerza. Las imágenes vienen una tras otra. El paso es rápido, el efecto más agresivo. El lector ni puede respirar; las imágenes lo azotan sin tregua.

Esta reducción del poema a una forma esquemática y a menudo desarticulada iniciada en los *Versos de salón* también caracteriza el próximo libro de antipoemas. (12) El edificio poético de los *Poemas y antipoemas* ha quedado reducido a un esqueleto, de aquí el término arquitectónico chileno que da título al libro: *Obra gruesa*. Ya no hay anécdotas en los poemas de la nueva corriente: "La camisa de fuerza". Hay "Advertencias", "Frases", "Ideas sueltas", "Últimas instrucciones". Hay un test donde el poeta nos da dieciséis frases y pide al lector que subraye la frase que considere correcta. Hay "Telegramas", un poema que consta de ocho partes que en realidad son ocho poemas cortos independientes el uno del otro. "Las cartas del poeta que duerme en una silla" sigue el mismo procedimiento, esta vez ofreciéndonos dieciséis poemas sueltos.

El siguiente libro de Parra, los *Emergency Poems*, es una recopilación de los poemas de "La camisa de fuerza", unos cuantos poemas publicados en la sección "Otros poemas" de la *Obra gruesa* y treinta y un poemas nuevos. En estos poemas nuevos la enumeración de imágenes insólitas y desarticuladas de los *Versos de salón* y "La camisa de fuerza" suele ser reemplazada por un tema más unido y cohesivamente desarrollado. Vuelven a aparecer algunos poemas anecdóticos, pero escritos siempre en el estilo más esquemático y simplificado que caracteriza la segunda etapa de la antipoesía. Estos poemas tienen un tono marcadamente agresivo.

En la misma época en que publica la *Obra gruesa* (1969) y los *Emergency Poems* (1972), Parra se siente impulsado por la necesidad de buscar una nueva forma poética. El antipoema ya está en plena moda en Hispanoamérica. Tiene un sinnúmero de imitadores. Corre el riesgo de convertirse en una fórmula mágica que por ser fórmula pronto va a perder sus efectos "mágicos". Ya desde 1967 Parra prevé el agotamiento del antipoema y empieza a experimentar con un nuevo tipo de poema llamado "artefacto" (13). En una entrevista que concede a Mario Benedetti, el poeta nos da la siguiente definición de artefacto:

Los artefactos resultan de la explosión del antipoema. Se podría dar una definición al revés. Decir, por ejemplo, que el antipoema es un conglomerado de artefactos a punto de explotar. (14) Se ve, entonces, que el artefacto está íntimamente ligado a la antipoesía. El poeta ha volado la mansión poética, la *Obra gruesa*, y las astillas dispersas constituyen los nuevos artefactos. La evolución de la antipoesía desde los *Poemas y antipoemas* hasta los *Emergency Poems* ya iba apuntando este procedimiento de desintegración y regresión, como lo llama Morales, quien lo explica así:

La desintegración es regresión. Regresión de la totalidad a sus partes, del antipoema a esas "estructuras lingüísticas primarias", como llama Parra a los

artefactos. Más allá de estas "células vivas" no puede ir... Es decir, si descompone también el artefacto se acaba la poesía. Sólo quedaría el silencio primordial. [\(15\)](#)

Algunos de los poemas de "La camisa de fuerza" aparecieron bajo el título de "artefactos" en una antología bilingüe publicada por la editorial New Directions de Nueva York en 1967. En efecto, muchos de los versos desarticulados de los poemas de *Versos de salón* y en mayor medida de la *Obra gruesa* y de los *Emergency Poems*, si se separan del contexto del poema serían artefactos:

El que se embarca en un violín naufraga (OG, p. 90)

El automóvil es una silla de ruedas (OG, p. 131)

El león está hecho de corderos (OG, p. 131)

Preferible dormir al aire libre
Antes que compartir
El lecho de bodas con una tortuga (OG, p. 140)

La verdad es un error colectivo (OG, p. 179)

El teléfono sabe lo que dice (OG, p. 180)

Dios hizo el mundo en una semana

Pero yo los destruyo en un momento (OG, p. 183)

¡Muerte, sí!
¡Funerales, nó! (OG, p. 199)

Si el Papa no rompe con USA
Si el Kremlin no rompe con USA
Si Luxemburgo no rompe con USA
Por qué demonios voy a romper yo (EP, p. 54).[\(16\)](#)

Algunos de estos versos luego aparecen en la colección de artefactos: [\(17\)](#)

La muerte es un hábito colectivo (OG, p. 131)

Ordeñar una vaca
y lanzarle su propia leche por la cabeza (OG, p. 180)

El artefacto, no obstante, a diferencia del antipoema, asalta al lector por su brevedad (hay artefactos de un solo verso y artefactos "largos" de hasta ocho versos) y por su autosuficiencia. Su fuerza proviene precisamente de su aislamiento de todo contexto poético. El artefacto, cuando está dentro del antipoema, cuando forma parte de un conjunto de artefactos, como son muchos de los últimos antipoemas, parece ser sólo un fragmento que contribuye a crear la realidad caótica reflejada en el poema entero. Pero en el follaje de versos que constituye un poema, suele haber uno que sobresale, que todo el mundo recuerda, que justifica el poema y le da su

razón de ser. ¿Para qué enterrar este "verso-tesoro" en la selva del poema? ¿Para qué tener que buscar la aguja en el pajar del antipoema? ¿Para qué tantas distracciones, tantas digresiones? Parra va al grano. Nos presenta el artefacto en toda su desnudez contra el muro blanco del papel. Se trata de la reducción del poema al elemento esencial. Estamos en la era atómica y nuestro poeta es profesor de física. Aplica a la poesía el método cuántico de la física moderna. La realidad es discontinua. (18) La poesía debe seguir el principio de la bomba atómica. "Se trata de sacar algunos electrones que están muy sumergidos en las capas interiores del átomo" (19)

El minimalismo del artefacto no significa que se hayan reducido los elementos chocantes de los antipoemas, Todo está aquí pero en menos espacio: la contraposición de varios niveles lingüísticos:

ACUSOME PADRE

de que en un abrir y cerrar de ojos
inoculé muchachas resplandecientes

el contraste sorprendente, que nos hace reír porque sale con lo que menos esperábamos:

LA FAMOSA MULATA DE FUEGO
resultó más fría que una merluza

la imagen insólita y plástica:

Un secreto al oído
Mis anteojos no tienen vidrio

ECLIPSE

si los maricones volaran
no se vería la luz del sol

El artefacto sintetiza dentro de sí realidades que están físicamente fuera del texto aunque implícitos en él. Se oye en él el eco de los avisos económicos:

JUGUETES

PARA GIGANTES

Armas de fuego para menores de edad
POESÍAS PARA GRANDES Y CHICOS

POR LOVE AND PROTECTION

Adopt a poet

COMPAÑERA UNIVERSITARIA

la virginidad produce cáncer
vacúnate hoy mismo

de los anuncios personales:

SEÑORA DE BUENA PRESENCIA

se necesita con urgencia

de los proverbios:

DE BOCA CERRADA
NO SALEN MOSCAS

de los titulares del periódico:

UP ÚLTIMA HORA - URGENTE
Tengo una profunda fe
en el futuro de la natación chilena
declara Su Santidad el Papa Pablo VI
de regreso en el Vaticano
después de una gira triunfal por los países
del Tercer Mundo
Acto seguido se retira a sus habitaciones privadas

de los lemas políticos:

RUBIAS DESPAMPANANTES, SÍ
mulatas de fuego, también

RUBIAS ANGELICALES, SÍ
mulatas de fuego, no

CUBA, SÍ
yanquis, también

PERDÓN, SÍ
paredón, nó

de las conocidas frases históricas:

AVE MERINO REYES
morituri te salutan

de los discursos políticos:

COMPAÑEROS
en estos 40 años de revolución
hemos comido poco
pero no se puede negar que nos hemos reído bastante

SI FUERA JUSTO FIDEL
debiera creer en mí
tal como yo creo en él:
la historia me absolverá

Se nota además la deformación o inversión de frases bien conocidas:

USA
donde la libertad es una estatua

REVOLUCIÓN CULTURAL: 99=100

QUO VADIS NICANOR
a lavar platos a USA

LAS GRACIAS SIGUEN SIENDO TRES
LIBERTAD
 IGUALDAD
 FRATERNIDAD

SE RUEGA NO CONFUNDIR
gue-gue con güe-güe
SE SUPLICA NO CONFUNDIR
el arte en la revolución
con la revolución en el arte

El *Pensador* de Rodin queda convertido en el "dios de los artefactos sanitarios":

SENTADO EN UN ÁNFORA GRIEGA
 con los pantalones abajo
leyendo un libro de cosmología
 en posición fetal
con un fondo de música sagrada
me clasifico rey de la letrina
dios de los artefactos sanitarios

Y tampoco faltan los juegos de letras y por consiguiente de concepto:

Hombre nuevo
Hambre nueva

VIUDAS

Las siete viudas del gato.
La Viuda, la Pasión y la Muerte de N.S.J.
Después de esta viuda no hay otra

God is either now here
 or nowhere

A través de estas asociaciones el poeta logra decir mucho más en un mínimo de palabras. Cada artefacto funciona en varios planos de significado. A primera vista son juegos ingeniosos. Nos hacen reír por su parodia juguetona, por su irreverencia, por su tono escatológico. Pero al completar y meditar el pensamiento allí esbozado, el lector llega a un

significado mucho más profundo. Por ejemplo este artefacto:

CULTIVAR UN JARDÍN
es ponerse la soga al cuello
Recomiendo vivir en pedregales

En un primer plano literal es cómico el artefacto. Refleja la frustración del hombre que ya se resigna a vivir en pedregales porque por mucho que trate de cultivar un jardín, no le crece nada. Pero en un plano más filosófico, es el manifiesto del anarquista: cualquier estructura es una soga al cuello, nos quita la libertad. O miremos el siguiente artefacto:

AVE MERINO REYES
morituri te salutan

Resulta cómica la sustitución de Merino Reyes por César en la conocida frase de los gladiadores. Merino Reyes, presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, va a presenciar las peleas de los poetas gladiadores. La poesía chilena es un campo de batalla, de rivalidades. Merino Reyes es el emperador del imperio de la poesía chilena y se divierte observando las peleas de los poetas gladiadores que se van a matar ante sus ojos. Un ejemplo más:

V-DAY
la bandera norteamericana
 flamea triunfante
en medio de un cementerio polidimensional
abarroto de cruces grandes, medianas y chicas

A primera vista es una descripción del V-Day norteamericano, día de paz, de victoria, dedicado a los veteranos de todas las guerras. Pero queda claro que lo único que ha sobrevivido para ver "triunfante" esta victoria es la bandera. Todo lo demás es un cementerio. La palabra "polidimensional" refleja la obsesión con la tecnología de la civilización norteamericana y las cruces grandes, medianas y chicas recuerdan los anuncios comerciales "Everything for Everybody". Aquí se ve Estados Unidos, país de la abundancia, del progreso, de la victoria, donde todo ha sido sacrificado por la bandera.

Los artefactos, entonces, despiertan al lector a una realidad que ya existe antes y fuera del artefacto. Esta es la finalidad del artefacto, ser "una especie de pinchazo a la médula... Se trata de tocar puntos sensibles del lector con la punta de la aguja, de galvanizarlos de manera que el lector mueva un pie, mueva un dedo o gire la cabeza"[\(20\)](#). El poeta, como en los antipoemas, sigue siendo desmitificador de la realidad humana. Hay artefactos que hablan del amor, o mejor dicho del acto

sexual, de la política, de la religión, del sistema de educación, de la poesía, de la vida y de la muerte, pero la presentación ahora es más social. El artefacto pretende ser el antipoema de la colectividad. El poeta no nos presenta sus propias experiencias y preocupaciones ni nos habla de las desilusiones de un personaje antiheroico. El personaje pasivo de los *Poemas y antipoemas* y el más agresivo de las otras colecciones de antipoemas desaparecen. "El rostro desaparece totalmente en los artefactos" (21) y sólo queda la mano anónima que escribe su artefacto a la manera de los graffiti en el muro de la página blanca. El individuo desaparece y sólo se oyen los gritos de combate de la multitud. En el artefacto el poeta no inventa imágenes de pequeños mundos individuales. Verbaliza algo que ya existe y que anda disuelto en el aire cultural que todos respiramos. Y el lenguaje que usa es el lenguaje de la colectividad, las frases hechas de los anuncios de televisión y radio, de los lemas políticos, de los carteles, las frases que ya no pertenecen al que las dijo por primera vez sino que son el patrimonio de todos. En algunos casos los artefactos son de hecho frases recogidas por el poeta de los muros de la ciudad ("Death has no future") o frases oídas por él en sus muchos viajes:

RUSOS Y CHECOS

Yes we do like the Russians
they are our brothers
but we run for freedom
We Czechs have always run for freedom

Huidobro se propuso crear algo jamás visto y que jamás se vería si no fuese por el poema. Es decir, crea un mundo poético autosuficiente, cerrado. Parra, al contrario, quiere captar algo que todos han visto o podían haber visto fuera del poema, un poema que no sólo está abierto al ambiente exterior sino que se nutre de él. La creación del poeta consiste en dar forma a algo que existe fuera de él, algo que marca un espíritu de época, una herencia cultural común. Y en este aspecto los artefactos se parecen a los graffiti, la forma artística que según muchos sociólogos mejor refleja el espíritu de nuestra época.

En el artefacto Parra emplea varios tipos, de varios tamaños y colores, para producir cierto efecto visual en el lector. En algunos artefactos aún dibuja con palabras, las alas de una mariposa, unas lágrimas:

DIME

si te molesto
con
mis
l
á
g
r
i
m
a
s

a la manera de los caligramas de Apollinaire. En un caso pinta una botella en vez de poner la palabra. La disposición de las letras en la página, el uso de las mayúsculas, la separación de las letras de una palabra, la sustitución de la palabra por un dibujo no sólo complementan el significado sino que concretizan el tema. Una sola mirada al poema y el tema queda resumido. Parra explica este nuevo interés plástico al confesar que ya no le interesa recitar su poesía:

El arte moderno por antonomasia es la televisión... Para mí resulta que las imágenes visuales son las imágenes por excelencia, y sinceramente a mí no me interesa para nada, al extremo de que en la actualidad yo he dejado de leer mis poemas, si no es por obligación. Ahora, cuando tengo que mostrar un poema a alguien, doy el texto; ahora quiero que se vean los poemas. Incluso los artefactos se van a organizar ópticamente. Cada artefacto va a ocupar una página, y los tipos se van a elegir con un criterio plástico, a partir esencialmente del *Art Nouveau*, de manera que el libro va a ser simultáneamente un documento literario y a la vez visual [\(22\)](#)

Y en efecto, cuando publica los artefactos, los publica en forma de tarjetas postales (¡nada más antipoético!) y la ilustración de la postal refleja el tema. Así que se trata de una poesía visual y por lo tanto tiene parentesco con la poesía concreta. No obstante, a diferencia de ésta, el artefacto no depende solamente de la configuración de las letras en el papel. Su carácter visual es sólo uno de sus elementos básicos, es otra dimensión que el poeta añade al poema. Se trata de la poesía de la televisión frente a la de la radio. En ésta sólo hay una dimensión, las palabras que transmite el locutor. En la televisión la imagen refuerza y concretiza lo que dice el locutor. Aunque se apague el sonido, todavía queda la imagen para comunicar la idea, aunque ésta será siempre incompleta. El artefacto, en este aspecto, entonces, se relaciona con los caligramas de Apollinaire, quien propuso el poema ideográfico sintético en vez de analítico discursivo. Ya hemos visto que la evolución de la antipoesía ha seguido precisamente esta pauta: ha sido temática y estilísticamente una progresiva fragmentación del cuerpo poético. Como dice Parra en uno de sus poemas de *Versos de salón*:

¡Se terminaron las contemplaciones!
¡Viva la Cordillera de los Andes!
¡Muera la Cordillera de la Costa! (OG, p. 72)

En el artefacto Parra no va a reducir el poema a un signo pictográfico sino que añade esta dimensión gráfica a las frases ya sintetizadas, comprimidas y por consiguiente galvanizadas.

Por la brevedad del artefacto se le ha relacionado con los *Proverbios y cantares* de Antonio Machado y con las greguerías de Ramón Gómez de la Sema. Ni los aforismos de Machado ni las greguerías de Gómez de la Sema incorporan el collage de planos lingüísticos, la irreverencia y la nota escatológica del artefacto. Las greguerías [\(23\)](#) son ingeniosas descripciones plásticas de los objetos y normas de nuestra realidad. El queso, el tren, la mosca, el teatro, la luna, las sandalias, etc: estos son los temas de las greguerías:

Idem, buen seudónimo para un plagiario (p. 91)

Collar de perlas: dentadura para la garganta (p. 100)

El corazón es un puño cerrado que boxea dentro del pecho (p. 127)

La abeja cree que la vida es una extensa pastelería (p. 184)

Un pomelo es un limón para turistas (p. 699)

Las greguerías "filosóficas" son humorísticas, pero siempre superficiales. Carecen del humor negro del artefacto. Nunca ponen en tela de juicio nuestros valores más sagrados. No atacan los cimientos de la sociedad ni acusan al hombre de ser un farsante grotesco:

El amor es algo así como bordar juntos (p. 90)

El tiempo no es oro: es purpurina (p.95)

-¿Vives?

-Sí.

-¿Mueres?

-Sí.

-¿Entonces?

-Vivo y muero al mismo tiempo, que eso es el vivir (p. 1192)

Al lado del artefacto, las greguerías parecen pálidos juegos literarios.

Los *Proverbios y cantares* (24) tienen más en común con los artefactos. Ambos obligan a la realidad a quitarse la máscara y descubrirse, pero la realidad de Machado es más abstracta, más filosófica: es la vida, el tiempo, el ser:

Hoy es siempre todavía (p. 198)

El ojo que ves no es ojo porque lo veas; es ojo porque te ve. (p. 197)

mientras que el artefacto suele ser más social. Ataca la hipocresía de la sociedad, las ideologías políticas, la religión, las universidades. Los artefactos emplean un lenguaje mucho menos "correcto", menos "cortés", más irreverente que los proverbios. Estos artefactos no tienen su equivalente en la obra de Machado:

La muerte es una puta caliente

PALABRAS SIMÉTRICAS: ARAN-NADA
EVA-AVE
STAR-RATS
GOD-DOG
PICO-CHUCHA

Incluso el hecho de que los proverbios estén escritos en versos bien medidos con la asonancia del romance los hace parecer más "literarios" que los artefactos. En general los proverbios tienen un tono más serio, menos burlón, y por lo tanto se parecen más a refranes, a aforismos, a precisamente lo que subraya el título:

Despacito y buena letra:
el hacer las cosas bien
importa más que el hacerlas (p. 200)

No desdeñéis la palabra;
el mundo es ruidoso y mudo,
poetas, sólo Dios habla. (p. 202)

Además, los proverbios son claramente la "propiedad" de su autor. El lector no reconoce en ellos frases, lemas, anuncios, clichés que existen en una realidad concreta fuera del poema. En el artefacto no todo está en el papel. Parte de su significado se encuentra en la época y el ambiente en que fueron escritos. Por eso tienen un efecto potente sobre el lector. Esto es lo que les da una dimensión colectiva que le falta al proverbio de Machado. El lector pasivo que recibe las palabras proverbiales de Machado, poeta-profeta, es un lector activo, cómplice, participante en el artefacto. Los proverbios de Machado tendrán el mismo efecto sobre el lector de hoy que cuando se escribieron. Es una poesía que se dirige al Hombre, con mayúscula, de todas las épocas. Los artefactos de Parra pertenecen en su mayoría al momento actual. Dependen por su pleno significado del presente. No es una poesía "clásica", para todos los hombres, los de hoy y los de la posteridad. A Parra no le importa que no sobreviva su poesía, que carezca de significado para los lectores del futuro. El artefacto responde a las necesidades de hoy. Es la poesía del aquí y del ahora. Los artefactos, en fin, son más afines a los graffiti, a los lemas que se pegan al parachoques del automóvil, cuya temática es iconoclasta y cuya finalidad es escandalizar al lector. El artefacto está cargado y a punto de estallar. Es como un cohete, como dice Parra en uno:

NO SE ESPERE NADA CONCRETO DE MÍ
Yo no he venido a poner en solfa la Biblia
ni a pintarle bigotes a la Gioconda
Con hacer explotar una media docena de
guatapiques (25) me conformo.

No obstante, este elemento explosivo tan esencial al artefacto sólo está presente en él como potencialidad. Una vez separado el artefacto del antipoema, una vez suprimido todo menos el artefacto ¿cómo se sabe que el artefacto es el resultado de

una explosión? Si no se ha visto el todo, ¿cómo se va a reconocer que el artefacto es un resto? Para sentir la explosión que produce el artefacto, hay que ver la dispersión caótica de los fragmentos. El artefacto solo en el papel blanco, una vez olvidado el antipoema de donde proviene, es estático. No refleja la realidad discontinua que el poeta quiere presentar. Parra reconoce esto (26) y se ha puesto a buscar una nueva forma poética que no sea el resultado de la explosión ni la potencialidad de explosión sino la explosión misma. Ya ha escrito un poema en este nuevo estilo. El poema se llama "Graffiti from the Mausoleum of Ezra Pound" y se parece a un muro lleno de graffiti. Los versos están dispersos por toda la página en todas direcciones. A veces el lector tiene que seguir una flecha para encontrar el final de un verso. Un verso cruza con otro casi en forma de collage. Hay muchos tipos y tamaños de escritura: hay versos escritos en letra cursiva y tinta azul; hay versos en mayúsculas y tinta roja; hay versos que parecen haber sido escritos con pintura a pinceladas gruesas. El poema es un "poster", una experiencia visual. El papel sirve de muro, de ahí el nombre tentativo que le ha dado el poeta: mural. Con este nuevo experimento poético, Parra realiza muchos de los propósitos de su poesía anterior. Toda su poesía ha sido un esfuerzo por liberar el poema, por desestructurarlo, y el mural sigue en esta dirección. Los versos no están ordenados de ninguna manera. No hay primer verso ni último. Están tan dispersos por la página que no hay ni principio ni fin y desde luego ni rima ni ritmo ni efecto auditivo. El mural no puede ser leído en voz alta; es puramente visual. Y hay tantos versos que el poema resulta ser una aventura por una selva de artefactos. El poema es sumamente dinámico. Los versos, como luces intermitentes, llaman la atención del lector y claman por ser leídos, hay una fuerza magnética que empuja al lector de un verso a otro:

Una cosa parecida ocurre cuando se entra de noche a una ciudad moderna: uno viene como de la nada y los avisos luminosos como que lo llenan, como que de alguna manera lo hacen vibrar, lo hacen vivir, y uno va de un aviso a otro y cada aviso es una especie de pinchazo a la médula (27).

Con cada lectura el lector halla otro verso que se le había escapado antes. Participa activamente porque cada lectura es una recreación del poema por parte del lector. Los "graffiti" del poeta también inspiran al lector a escribir su propio verso y el muro del poema le invita a agregárselo. Así el mural, aun más que el artefacto, es una poesía colectiva. Es la culminación de la despersonalización gradual que se nota en la poesía de Parra. El poeta no quiere ser unilateral. Abre su poema a todos; cada uno escribe en su propia letra, cada uno se expresa en su propio estilo, en su propio nivel. Todo cabe aquí. al lado de la parodia de los versos de Pound ("This dildoe is for Brigitte Bardot, if she wants it"), la dedicatoria de Eliot a Pound ("Il miglior Fabro") y las frases de "crítica literaria" ("Poeta más grande del s. XX"; "Poeta maximorum del s. XX"; "El Nobel te quedaba chico"); están las inevitables frases populares ("Kilroy was here"; "Viejo desvergonzado"; "Pervertidor de juventud"). Como en un muro de graffiti, no todos los graffiti son originales ni ingeniosos, pero en conjunto tienen fuerza. En conjunto reflejan la explosión física y moral del mundo contemporáneo, la bomba atómica y el LSD, la liberación de la forma y la desmitificación del espíritu.

Los murales recuerdan los "poemas-carteles" de los letristas y concretistas que hicieron una exposición de su poesía en la Semana Nacional de Poesía de Vanguardia celebrada en São Paulo en 1963. Los letristas (inspirados, sin duda, por los dadaístas), no obstante, trabajaban en un plano de ingeniosidades destinadas sólo a escandalizar al burgués mientras que los murales de Parra reflejan, en un

plano socio-político (con un trasfondo metafísico y psicológico: el subconsciente colectivo que está presente en muchos de los graffiti) la era en que vivimos.

Los murales también guardan relación con los *Topoemas* de Octavio Paz, quien propone escribir una "poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva".⁽²⁸⁾ Lo mismo que afirma Yurkievich de los *Topoemas* se puede decir de los murales:

El ideograma nos saca de nuestros hábitos de lectura horizontal y descendente. Los vocablos pueden adoptar toda clase de posiciones; las lecturas se hacen en múltiples direcciones que constituyen verdaderas líneas de fuerza. En *Topoemas* tenemos lecturas verticales descendentes y ascendentes, otras inclinadas que también bajan y suben, palabras curvadas, palabras revertidas, palabras que se dispersan, palabras que giran.⁽²⁹⁾

Pero el topoema suele tener una estructura delineada y por lo tanto cerrada. El poema es un cero, una pirámide y su reverso, una palabra dividida en sus componentes. Parra prefiere el topoema abierto, donde el único pictograma es un muro con palabras pintadas en él. El signo gráfico no refleja el lingüístico. La forma del poema no explica el mensaje del poeta. El muro sólo refleja el tema en el sentido que subraya que el poema es un acto de rebeldía colectiva. Es la propiedad de todos, como lo son los muros de la ciudad. Es donde la gente graba sus ingeniosidades y sus frustraciones. Es la poesía de una sociedad anónima donde se oyen los gritos aunque no se distinguen las caras.

Así, toda la poesía de Parra, desde sus *Poemas y antipoemas* hasta sus últimos experimentos poéticos, ha intentado arrancarle al hombre sus muletas sagradas y obligarle a cojear por una realidad desenmascarada. Es una "poesía a ojo desnudo, a pecho descubierto" (OG, p. 165) que se propone "desafinarle la guitarra al padre, por fregar solamente, por joder" (EP, p. 88). Con cada libro el poeta da un paso más hacia la colectividad, hacia el aquí y ahora. Pero aunque la finalidad última de su poesía no ha variado radicalmente, la forma se ha ido evolucionando cada vez más hacia una desestructuración del cuerpo poético. Los últimos pasos que ha tomado el poeta en esta dirección no son necesariamente superiores a los primeros. No se trata de la superación de etapas anteriores. Se trata de no "cultivar jardines", de no estancarse en una misma veta poética. Una vez que se ha explotado al máximo una técnica poética, una vez que el lector ha descifrado el funcionamiento de la máquina poética y puede prever los próximos pasos del poeta, hay que salir en busca de nuevos rumbos. Si no, la poesía se convierte en una rutina estancada y el poeta en un "tonto solemne". Parra se ha propuesto "hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas"⁽³⁰⁾ entre las cuales se cuenta la mansión de la poesía. Pero esta destrucción no se puede realizar nunca definitivamente.

Es una tarea interminable; el poeta tiene que renovarse constantemente, tiene que "alargar al máximo su período de juventud..., teñirse el pelo seguramente para seguir presentando una cara atrayente".⁽³¹⁾

Para Nicanor Parra pensar que la Creación duró siete días es para condenarse de la risa, la Creación aún no termina:

la Creación está por empezar! (EP. p. 38)

NO SE TERMINA NUNCA DE NACER
(Artefactos)

Publicado en: *Revista Hispamérica* (32), Abril 1974 *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos.* (Marlene Gottlieb, ed.) Princeton, Linden Lane Press, 1993.

NOTAS

(1) Nicanor Parra, *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1971, p. 183.

(2) Parra, *Artefactos*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1972.

(3) Leónidas Morales, *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1972, p. 204.

(4) El trabalenguas original es:
La noche está desengarabintintangularada
¿Quién la desengarabintintangulará?
El gran desengarabintintangularador será.

(5) Incluso las palabras empleadas por Huidobro y Parra para describir esta renovación son iguales. Dice Huidobro: "La poesía es una descarga eléctrica... Un poema es un conjunto de palabras electrizadas". Vicente Huidobro, *Poesía y prosa*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 333.

(6) Octavio Paz, *La centena*, Barcelona: Barral. 1972, p. 11.

(7) Esta imagen recuerda la luna "amarilla y flacucha" del *Lunario sentimental* de Lugones.

(8) De un curso dictado por Parra sobre la antipoesía en New York University en verano de 1971. Una selección de los comentarios hechos por el poeta durante este curso aparece en Patricio Lertzundi, "In Defense of Antipoetry", *Review '72*, no. 4-5, Winter 71/Spring 72, pp. 65-71.

(9) Pablo Neruda, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 204.

(10) Vicente Huidobro, *Obras completas*, Tomo I, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1963, p. 653.

(11) Neruda, op. cit., p. 1822.

(12) Canciones rusas, una colección de poesías líricas, es un paréntesis en la evolución de la obra antipoética de Parra.

(13) Aparecieron los primeros artefactos en la revista *Imagen*, no. 13, 15-30 noviembre de 1967.

(14) "Nicanor Parra o el artefacto con laureles", en Alfonso Calderón, *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, p. 302.

(15) Morales, op. cit. p. 130.

(16) Nicanor Parra, *Emergency Poems*, New York, New Directions, 1972.

(17) Cuando escribí este artículo, todavía no se habían publicado los artefactos. Este estudio, entonces, está basado principalmente en el manuscrito que el poeta fue tan amable de entregarme para que hiciera este análisis. La mayor parte de los artefactos incluidos en esta colección luego fue publicada en Santiago de Chile por la Editorial Universitaria en forma de tarjetas postales.

(18) Parra lo explica así: "Sería un 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 reconstruir en su totalidad esa imagen. Y ahora, el autor se conformaría nada más que con una configuración de puntos." Morales, *op.cit.*, pp.212-213.

(19) *Ibid.*, p. 217. Una idea semejante se ve en la obra de René Char *Le poème pulverisé*.

(20) Cito a Parra. Morales, op. cit., p. 209.

(21) Morales, op. cit., p. 216.

(22) Morales, *op. cit.*, p. 219.

(23) Ramón Gómez de la Serna, *Total de greguerías*, Madrid, Aguilar, 1962.

(24) Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1963.

(25) Guatapique es una palabra chilena por una especie de cohetillo que estalla con sólo arrojarlo al suelo.

(26) En una entrevista concedida a Benedetti, éste le pregunta: "¿Consideras que los Artefactos son el comienzo de una nueva serie?" y Parra le contesta: "Pueden ser el comienzo de una nueva serie o también el fin de fiesta. Eso está por verse". Benedetti, op. cit., p. 297.

(27) Aunque Parra aquí estaba hablando de la eficacia del artefacto, su explicación corresponde más al efecto que consigue con el mural. Morales, *op. cit.*, p. 209.

(28) Paz, *La centena*, op. cit., p. 255.

(29) Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 235.

(30) Pablo Neruda y Nicanor Parra, *Discursos*, Santiago de Chile, Nascimento, 1962, p. 13.

(31) Palabras de Parra. Lertzundi, op. cit., p. 71.

(32) Este artículo fue publicado por primera vez en *Hispanamérica*, op. cit., bajo el título "Del antipoema al artefacto al ...:La trayectoria poética de Nicanor Parra".



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

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

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

© CEME web productions 2003 -2007 