

## POESÍA HISPANOAMERICANA ENTRE LA MODERNIDAD Y LA POSMODERNIDAD (NICANOR PARRA Y ENRIQUE LIHN). Parte I

Niall Binns

### CAPÍTULO 4: LA ANTIPOESÍA Y LOS GRANDES RELATOS

El prefijo *anti* es indicativo de la intención destructiva de la antipoesía, demoledora de los mitos y de las instituciones autoritarias de la sociedad. No es sorprendente, por tanto, que la crítica parriana haya hecho hincapié en las nociones de desmitificación y desacralización. Existe, en este sentido, un paralelismo entre la antipoesía y las ideas de Lyotard sobre el des-cubrimiento postmoderno del carácter narrativo y mítico del saber moderno (por mucho que éste se opusiera *científicamente*, en sus vertientes positivistas, marxistas, racionalistas, etc., al saber narrativo de los mitos *premodernos*): la postmodernidad de Lyotard y la antipoesía de Parra constituyen sendos esfuerzos para desenmascarar las pretensiones y los peligros de la modernidad. En este capítulo, partiré de las ideas de Lyotard para (re)examinar la desmitificación antipoética en el contexto de la incredulidad hacia los grandes relatos.

La crítica se divide en cuanto al blanco de la desmitificación parriana. Mario Benedetti afirmó en 1963 que el "impulso natural" de la antipoesía era progresista, y citaba como prueba su humorismo: "Si se ríe es porque su confianza está puesta en otra parte, es porque ha colocado todo el capital de sus esperanzas en una empresa que justifica esa risa. Nótese que el poeta no se burla de la mejor esencia del ser humano, sino de las grandes estratagemas de la mentira, del fariseísmo intelectual, de la pureza de los impuros" (1969, 111)[\(49\)](#). Leonidas Morales coincide en esta visión progresista: la antipoesía se articularía en un debate dialéctico "entre una perfección humana ausente y una imperfección reinante" (1972, 87), y buscaría, mediante la ironía, una "perdida perfección humana" (82). Mario Rodríguez, en cambio, en un ensayo con el título sugerente de "Nicanor Parra, destructor de mitos", estudia cómo la desmitificación antipoética se dirige *contra* el paraíso perdido, contra el lugar privilegiado del *axis mundi*, *contra* la visión sacralizada de la Tierra-Madre y la sacralización concomitante de la mujer, y *contra* la visión del Elegido, plasmada en una visión elevada del poeta y la poesía (1970, 71-74). Según Rodríguez, Parra "no confía en la veracidad de la nostalgia del Paraíso porque simplemente tampoco está dispuesto a creer que haya existido tal espacio sagrado" (79)[\(50\)](#).

La posibilidad de la vuelta al paraíso en Parra es, efectivamente, imposible. Ya los primeros textos de *Poemas y antipoemas*, que se apartan de la lírica tradicional sólo en algunos leves toques de ironía, ven como imposible el regreso a la infancia: "Todo está igual, seguramente, / el vino y el ruiseñor encima de la mesa, / (...) / "Sólo que el tiempo lo ha borrado todo / como una blanca tempestad de arena!", dice el hablante de "Hay un día feliz". Es un regreso, además, doblemente imposible: nunca se puede volver a la infancia, pero menos aún cuando el lugar de la infancia provinciana del antipoeta (y de su hablante) ha desaparecido en el terremoto de 1939. Lo dice el poema "Es olvido": "La conocí en mi pueblo (de mi pueblo / sólo

queda un puñado de cenizas)". Esta imposibilidad de regresar a un estado de pureza se hace explícita más tarde en los últimos versos de "Soliloquio del individuo" ("Mejor es tal vez que vuelva a ese valle, / a esa roca que me sirvió de hogar, / y empiece a grabar de nuevo, / de atrás para adelante grabar / el mundo al revés. / Pero no: la vida no tiene sentido"), y en "La situación se torna delicada", de *La camisa de fuerza* (1968), cuando el hablante propone volver a otros tiempos hoy tan inconcebibles como inaceptables: "a los coches tirados por caballos / al avión a vapor / a los televisores de piedra".

En compensación por la pérdida de los mitos y por la incredulidad hacia los grandes relatos, el antipoeta no postula ningún gran relato alternativo. En sus primeros años, es cierto que retenía, más en entrevistas que en su obra poética, algunos ribetes progresistas o modernos en su concepción de la poesía (51). El optimismo duraría poco: en el poema "Sigmund Freud" se afirma que "el laberinto no tiene salida", y en "Composiciones", de *Versos de salón* (1962), dice que "a nadie le gusta hacerse / cargo de los vidrios rotos". No se trata aquí de apuntalar fragmentos culturales contra las ruinas, como en *The Waste Land*, ni de "ordenar o controlar" el caos de la vida moderna. El antipoeta no pretende trascender el "desorden de los sentidos" y las "imágenes inconexas" que ve en "Composiciones". Al contrario, en cierto sentido, sucumbe a la seducción del caos. Como se dice en "Versos sueltos": "el desorden también tiene su encanto".

Del "desorden" de los fragmentos, y de la fragmentación de todos los grandes relatos e instituciones apolillados, la antipoesía obtiene su energía. Como dijo Parra, en una entrevista con Samuel Silva: "la antipoesía es el colapso de los dogmas políticos, religiosos, literarios. Es una poesía antidogmática, cuyo único dogma podría ser el antidogma" (1980, 37). O bien, en palabras de Lyotard: "los grandes relatos se han tornado poco viables. Estamos tentados de creer, pues, que hay un gran relato de la declinación de los grandes relatos" (1987, 40).

## EL GRAN RELATO CRISTIANO EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA

La muerte nietzscheana de Dios nunca logró culminarse de la manera absoluta prevista por los modernos, y queda como otro tema pendiente en lo que Habermas (1990) sigue viendo como el "proyecto inconcluso de la modernidad", sobre todo en el continente hispanoamericano, donde el gran relato cristiano conserva una vigencia innegable. Pedro Morandé opina que los procesos modernizadores procuraron en vano secularizar las sociedades hispanoamericanas, y sepultar el sustrato católico del continente. Los esfuerzos de recuperación intelectual de este patrimonio cultural se manifestarían principalmente, según Morandé, en la literatura y la teología, y de hecho fue la literatura la que "logró mantener la continuidad intelectual" durante los embates modernizadores de la postguerra (1987, 145).

En las siguientes páginas, examinaré el uso intertextual que hacen varios poetas hispanoamericanos de la oración central de la fe católica, el "Padre Nuestro", culminando en la demolición antipoética. No creo que estos textos confirmen la visión de Morandé sobre una recuperación poética del *ethos* católico, porque aunque el empleo de la oración como intertexto atestigüe la importancia incuestionable del relato cristiano en la cultura hispanoamericana, en cada uno de

estos poemas la forma de la oración se usa como un marco para desarticular o desconstruir algunos presupuestos de ese *ethos*.

"El Padre Nuestro de Pan" de Rubén Darío, una reescritura modernista de la oración cristiana, sustituye el destinatario original por Pan, dios de la naturaleza en la mitología griega: "Pan nuestro que estás en la tierra, / porque el universo se asombra, / glorificado sea tu nombre / por todo lo que en él se encierra". El contenido tradicional es desplazado por una celebración del amor y de la música, encarnada por el dios griego: "Vuélvanos tu reino de fiesta"; "Danos ritmo, medida y pauta / al amor de tu melodía"; "y no le concedas perdón / a aquel que no haya amado nunca". El poema expresa la nostalgia moderna por los valores estables de la antigüedad: "Padre nuestro, padre ambiguo / de los milagros eternos / que admiramos los modernos / por tu gran prestigio antiguo" (1945, 338). Esta admiración por lo antiguo tiene su correlato, desde luego, en el repudio dariano por "la vida en que me tocó nacer", del prólogo de *Prosas profanas*. Como dice Octavio Paz, en palabras muy apropiadas para este poema:

Las creencias de Rubén Darío oscilaban, según una frase muy citada de uno de sus poemas, "entre la catedral y las ruinas paganas". Yo me atrevería a modificarla: entre las ruinas de la catedral y el paganismo. Las creencias de Darío y de la mayoría de los poetas modernistas son, más que creencias, búsqueda de una creencia y se despliegan frente a un paisaje devastado por la razón crítica y el positivismo.(1990, 134-135)

Esta búsqueda de una creencia, de otro gran relato capaz de comprender y dar sentido a la vida, se plasma en "El Padre Nuestro de Pan" dentro de una forma cristiana vaciada de su contenido en ciertos sentidos, pero que conserva - como Pan - su "gran prestigio antiguo".

La agonía del dios cristiano se experimenta de un modo particularmente angustioso en poemas de Gabriela Mistral como "Nocturno", de su primer libro, *Desolación* (1922): "¡Padre Nuestro, que estás en los cielos, / por qué te has olvidado de mí!" (1986. 27). El primer verso de la oración cristiana se une aquí a una alusión al grito de Cristo crucificado. La hablante reclama a Dios porque la ha abandonado, se ha olvidado de ella, aunque ella es, como Cristo, su hija; de hecho, elabora una serie de analogías con ese otro hijo: "llevo abierto también mi costado"; "me vendió el que besó mi mejilla". La analogía fracasa, sin embargo, cuando los rostros del Hijo y el Padre terminan fundiéndose en uno, y el "Tú" invocado por comparación se vuelve inalcanzable: "Yo en mis versos el rostro con sangre, / como Tú sobre el paño le di". Cuando Dios se acordó de Cristo, al oír su grito -"por qué me has abandonado"-, se acordaba en realidad de sí mismo; la hablante de este poema, en cambio, por mucho que intente, en cuanto hija de Dios, equipararse con Cristo, no es más que un ser desamparado, fatalmente, en su humanidad. Dios, por su parte, es un ente olvidadizo, que permanece alejado y mudo en el cielo, y pasa por alto el clamor y el cansancio del hablante: "¡el cansancio del cielo de estaño / y el cansancio del cielo de añil!". Desde la perspectiva de ella, es como si el cielo estuviera vacío, y como si las llamadas del angustiado ser humano cayeran en la nada.

En este sentido, la subversión del modelo textual del "Padre Nuestro" consiste aquí en una increpación a la divinidad, una denuncia de la imposibilidad de la comunicación buscada por la que reza: la voluntad divina no se hace en la tierra; el pan de cada día no se le da a la humanidad. Más allá de los posibles motivos por este "olvido" -ya sea la impotencia de un dios "triste", como en otro poema de

*Desolación*, o un desinterés total -, el poema da cuenta de la necesidad ardiente, sentida por el hablante, de que existiera ese dios, su nostalgia por una comunicación con la divinidad, ya perdida, y la consiguiente angustia de su desamparo. Esta necesidad de apoyarse en algún *gran relato* se enmarca en la forma de la oración, como un último esfuerzo desesperado por provocar una reacción divina.

Según Morandé, el desarrollismo y la secularización encontraron tanto en los marxistas como en los capitalistas, a agentes dispuestos a ignorar el ethos católico de Latinoamérica. El teólogo chileno sostiene que la crítica marxista a la religión se vuelve una caricatura en América Latina: "La única consideración acerca de la religión se hizo con carácter estratégico. La pregunta era ¿cómo movilizar religiosamente a las masas para implantar un modelo de desarrollo socialista?" (1987, 161). Estas estrategias, desde luego, han existido también en otras partes, como en el curioso *Catecismo de la doctrina socialista*, escrito por el español Felipe Carretero, y notablemente en el siguiente "Padre nuestro del trabajo":

*Padre nuestro, que gimes en la tierra, santificado sea el tu nombre: venga a nos el tu reino, hágase tu voluntad, así en la mar, en el aire, como en el suelo.*

*El pan nuestro de cada día dánosle hoy, y perdónanos la mala defensa que hasta el momento hemos hecho de él, así como nosotros perdonaremos a los capitalistas, nuestros deudores, lo mucho que nos lo han comido, y no caigamos en una mayor explotación por nuestras torpezas en la defensa de nuestra causa. Libranos de ese mal. Amén. (1978, 64)*

La misma estrategia se deja ver, efectivamente, en mucha poesía latinoamericana, como en la fusión de marxismo y catolicismo de "Redoble fúnebre a los escombros de Durango" de César Vallejo (52); en las acusaciones y correcciones al Dios primermundista de "Padre nuestro hispanoamericano" de Mario Benedetti (53); hasta en la "Plegaria al labrador" de Víctor Jara (54); y sobre todo en la poesía de Neruda.

El joven Neruda, en el poema "Esta iglesia no tiene" de *Crepusculario*, escribió: "el Padre Nuestro, rezo de la vida sencilla / tiene un sabor de pan frutal y primitivo" (I, 38). Después de la Guerra Civil Española y lo que Amado Alonso llamó su "conversión poética" al marxismo, es justamente esta pretensión de sencillez del hablante, y el deseo de comunicarse con el lector sencillo, lo que explica la vuelta a las formas del "Padre Nuestro" en su poesía, vaciando la oración de sus contenidos cristianos y reemplazando la figura de Dios con *nuevos* padres: los héroes de la independencia, el Pueblo, o el propio poeta.

Así, en "Un canto para Bolívar", la oración se dirige al libertador -"Padre nuestro que estás en la tierra, en el agua, en el aire / de toda nuestra extensa latitud silenciosa, / todo lleva tu nombre, padre, en nuestra morada"-, invocándolo como a un padre terrenal realmente autóctono de las Américas, que no está en los cielos sino en "nuestra morada" (I, 302). El Bolívar del poema se ha convertido, bajo la varilla nerudiana, en un comunista *avant la lettre* (como después ocurriría con Shakespeare y Rimbaud (55)), y se despierta "cada cien años cuando despierta el pueblo" para marchar al frente de su "ejército rojo". El mismo proceso se observa en "Padre de Chile", del *Canto general*, una celebración del fundador del Partido

Comunista de Chile, Luis Emilio Recabarren, que sustituye la figura de la divinidad en la oración: "Recabarren, hijo de Chile, / padre de Chile, padre nuestro". Esta reescritura termina con un juramento colectivo a favor de la revolución: "Juramos continuar tu camino / hasta la victoria del pueblo" (I, 450).

En un poema posterior, "Oda al pan", el poeta se pone a dialogar abiertamente con el texto del "Padre Nuestro", criticándolo duramente e insistiendo en la necesidad de liberarse del poder alienante de la religión: "Oh pan de cada boca, / no / te imploraremos, / los hombres / no somos / mendigos / de vagos dioses / o de ángeles oscuros: / (...) / el pan de cada boca, / de cada hombre, / en cada día, / llegará / porque fuimos / a sembrarlo / y a hacerlo, / no para un hombre sino / para todos, / el pan, el pan / para todos los pueblos" (II, 138-140). Una vez más, la forma de la oración permite rechazar el cristianismo a favor de una interpretación materialista de la historia, y deja al autor apropiarse de los términos cristianos y de la reverencia que el pueblo seguía sintiendo por ellos.

Por último, habría que señalar una frase pronunciada por Neruda al recibir el Premio Nobel: "a menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día" (I, 30). Esta equiparación de la poesía y el pan conlleva una sustitución del dios cristiano por el panadero, y también por el propio poeta en cuanto líder popular, portador de la verdad y fomentador de la revolución.

Todos estos esfuerzos por fundir la fe cristiana en *el más allá* (el paraíso) con la fe marxista en *el más acá* (la sociedad sin clases), son cambios que se hacen dentro del círculo vicioso de la modernidad, tal como la concibe Lyotard, sujeta a sucesivas oscilaciones o intercambios entre un gran relato y otro, cada uno con sus consiguientes tendencias hacia el autoritarismo y el terror. Octavio Paz, entre otros, ha señalado las consecuencias inquisitoriales de la apropiación marxista del cristianismo, su conversión en la *otra* religión: "El marxismo se inició como una "crítica del cielo", es decir, de las ideologías de las clases dominantes, pero el leninismo victorioso transformó esa crítica en una teología terrorista. El cielo ideológico bajó a la tierra en la forma del Comité Central" (1990, 152).

## EL "PADRE NUESTRO" DE PARRA

Contra el trasfondo de estas divergentes reescrituras de la oración central del cristianismo, se puede leer el "Padre nuestro" de Parra, del libro *La camisa de fuerza* (1968):

*Padre nuestro que estás en el cielo  
Lleno de toda clase de problemas  
Con el ceño fruncido  
Como si fueras un hombre vulgar y corriente  
No pienses más en nosotros.  
Comprendemos que sufres  
Porque no puedes arreglar las cosas.  
Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo  
Desconstruyendo lo que tú construyes.*

*El se ríe de ti  
Pero nosotros lloramos contigo:  
No te preocupes de sus risas diabólicas.*

*Padre nuestro que estás donde estás  
Rodeado de ángeles desleales  
Sinceramente: no sufras más por nosotros  
Tienes que darte cuenta  
De que los dioses no son infalibles  
Y que nosotros perdonamos todo.*

Destaca en este poema la figura de un dios degradado, que carece en absoluto de los atributos divinos nombrados por la oración cristiana. Iván Carrasco hace un detallado inventario de esta inversión del "Padre Nuestro": el destinatario no es Dios, sino un ser humano común y corriente; se anula la oposición creador/creatura, y la oposición cielo/tierra; en vez de ser un acto de fe, el poema muestra una ausencia de fe; no hay ninguna súplica; en vez del reconocimiento de la condición pecadora del orante, hay un desconocimiento de tal condición; en vez de veneración seria y respetuosa, hay burla, jocosidad e irrisión; desaparece la esperanza, en la tierra y en el más allá; desaparece la oposición pecado/santidad (1990, 176-178).

El dios de este texto no es un ente insensible u olvidadizo, como pudiera ser en un poema de Vallejo o de Gabriela Mistral. Más bien, es un creador bien-intencionado, cuyas intenciones jamás se concretan -por obra maliciosa del Demonio-, y adolorido tanto por los sufrimientos del hombre en la tierra baldía del mundo moderno, como por su propia culpa e impotencia. En este sentido, yo no percibo -en una primera lectura- las señales de "burla, jocosidad e irrisión" que detecta Carrasco. Al contrario, la incongruencia de la primera estrofa, que interrumpe el comienzo tradicional de la oración, no produce risa, sino la triste conciencia de una situación conocida y sentida por muchos: más allá de la crisis del cristianismo, el sufrimiento humano que éste no ha sabido remediar. Las lágrimas divinas son compartidas por el hablante, por nosotros mismos ("nosotros lloramos contigo"), y aparentemente -el salto universalizador está implícito, quizás, en ese "nosotros"- por toda la humanidad sufriente; se diría, incluso, que la forma de dirigirse al dios impotente es tierna y casi paternal.

Según varios críticos, existirían dos etapas en la lectura de un antipoema parriano: en la primera, el lector se ríe del protagonista antipoético con cierta compasión desdeñosa; en la segunda, sin embargo, reconoce el sentido implícito del texto y toma cuenta de que se engañó al creerse superior a ese protagonista, puesto que él es igualmente ridículo. De este modo, la risa antipoética se convertiría invariablemente en llanto, en tragedia. Al reducir la comicidad a lo trágico, esta lectura - emprendida por dos estudiosas norteamericanas, Edith Grossman (102-106) y Marlene Gottlieb (1977, 128)-, tiende a subyugar uno de los factores más distintivos de la antipoesía. A mi juicio, en "Padre nuestro"- y en muchos otros poemas de Parra-, el contenido trágico tiende precisamente a borrarse, gracias a la fuerza liberadora de la risa: mientras el lector puede sentirse, en una primera lectura, identificado (trágicamente) con los sufrimientos del hablante, más tarde se da cuenta, al captar la ironía implícita en el texto, de la cómica falta de sentido del humor de ese hablante - un "tonto solemne" como otros tantos personajes de Parra-, y logra distanciarse, en consecuencia, de la tentación absurda de la solemnidad (56). La antipoesía, en este sentido, no sería una poesía *tragicómica*, con todas las

connotaciones que ese término conlleva de la comicidad como un simple medio para aumentar el efecto trágico. Sería, en cambio (¿por qué no?), una poesía *comitrágica*, donde la tragedia tiene que resignarse, poéticamente, a un papel primariamente instrumental.

En un primer momento de "Padre nuestro", entonces, el lector percibe la situación *aparentemente* trágica de un mundo sin dios. Esta situación se textualiza en una especie silogística de *reductio ad absurdum*, que pretende probar la imposibilidad de la existencia del dios cristiano: si Dios fuera omnipotente y amara a los hombres - como cree el cristianismo-, no los dejaría sufrir; sin embargo, los hombres sufren; por lo tanto, este dios o no ama a los hombres, o no es omnipotente: es decir, el dios cristiano, tal como se le ha concebido, no existe. Carrasco señala la ausencia de sutileza teológica en los antipoemas de tema religioso: "Su imagen de la religión católica es simple, ingenua, incluso burda, lo que contrasta con la ilustrada y fina burla de otros sectores de la cultura; es la caricatura de una caricatura, una caricatura de segundo grado; es la imagen del hombre medio, de la opinión común, nunca la de un teólogo, ni siquiera la de un creyente bien formado" (1990, 172). Menos mal que sea así, diría yo: ¿qué significa ser un creyente *bien formado*? No veo, además, por qué la visión religiosa de un hombre medio tiene que ser simple, ingenua y burda. De hecho, valdría la pena contraponer un comentario -igualmente exaltado, a mi juicio-, del crítico y sacerdote Ibáñez-Langlois, sobre el "Padre nuestro" de Parra:

Yo diría que en expresiones como éstas (...) puede haber más sentido de Dios, más experiencia o búsqueda religiosa que en volúmenes enteros de literatura devota. (...) El horizonte bíblico del hombre caído, en sus alternativas absolutas, ha sido poetizado - antipoetizado por Parra con una hondura religiosa, con una radicalidad casi mística, con un sentido angélico y demoníaco, con la profundidad ardiente de un San Agustín o de un San Juan de la Cruz. (1975, 276) [\(57\)](#).

Insiste el crítico en que "desde la situación de esta poesía resulta siempre posible el salto de la fe" (277), imprescindible para el hombre (el antipoeta) nihilista, perdido en "un mundo que se siente vacío y absurdo en la hipótesis de que Dios no existiera - experiencia conjetural que el nihilismo comparte con la fe en un momento previo a las afirmaciones o negaciones de orden teológico" (274). Según esta interpretación, la situación del protagonista antipoético, y la visión del mundo ofrecida por el antipoema, es claramente desoladora [\(58\)](#).

Creo, por mi parte, que Ibáñez-Langlois se ha olvidado aquí del gran protagonista del "Padre nuestro" de Parra, que cobraría importancia sólo en una segunda lectura del poema. El dios cristiano aparece, desde el comienzo del texto, como un ente serio, "lleno de toda clase de problemas / *con el ceño fruncido* ...". Ahora bien, este epíteto del "ceño fruncido" tiene una significación especial en la antipoesía, y llega a convertirse en un estribillo en el texto metapoético "La verdadera seriedad es cómica", que Parra leyó en un discurso sobre la poesía de Neruda:

*La seriedad con el ceño fruncido*  
*(se lee en uno de los antipoemas)*  
*es una seriedad de solterona.*  
*La seriedad con el ceño fruncido*  
*es una seriedad de juez de letras.*  
*La seriedad con el ceño fruncido*

*es una seriedad de cura párroco.  
La verdadera seriedad es otra .*

(1962, 14-16)

La verdadera seriedad es otra: es cómica, y es antipoética.

En "Padre nuestro", tanto el dios como el hablante (y también, según el texto, "nosotros"), comparten la seriedad - ¿la tonta solemnidad? - del ceño fruncido. "Nosotros lloramos contigo", afirma el hablante, a la vez que anima a Dios: "no sufras más por nosotros". Esta mutua conmiseración llorona es anatema para el espíritu antipoético (59). Pero mientras el hablante, el dios y hasta "nosotros" andamos todos con el ceño fruncido, la risa y la comicidad (es decir, la verdadera seriedad) no están ausentes del poema. Son los atributos principales del gran protagonista del poema, el Demonio:

*Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo  
desconstruyendo lo que tú construyes.*

*El se ríe de ti  
pero nosotros lloramos contigo:  
no te preocupes de sus risas diabólicas.*

Es el Demonio quien comparte lo que sería el postulado del antipoeta -la comicidad-, riéndose y desconstruyendo las precarias construcciones de este dios con el ceño fruncido.

La presencia del diablo en este libro y en el anterior *Versos de salón* ha sido destacada por el propio Parra en una entrevista de 1970, cuando habla del personaje antipoético como un "energúmeno", que ya "no está integrado psicológicamente: está fuera de sí. Esa es la condición básica del energúmeno: estar fuera de sí. Etimológicamente es un poseído, o sea, no responde de sus actos, habla por boca de ganso, o por boca de Lucifer. Es Lucifer quien habla a través de él" (Morales, 216). Esta descripción no corresponde, desde luego, al hablante contemplativo de "Padre nuestro", solemnemente en control de sí mismo en cuanto sigue atrapado por la camisa de fuerza de (la necesidad de) la religión; sí corresponde, en cambio, al autor implícito, al antipoeta entre bastidores que manipula al hablante triste con una ironía luciferina. En su discurso sobre Neruda, Parra declaró que la finalidad última del antipoeta era "hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas" (1962, 13). Pues en "Padre nuestro", la "desconstrucción" diabólica se refleja en la *reductio ad absurdum* del texto, que en sí mismo intenta desconstruir, y hacer saltar a papirotazos las pretensiones metafísicas del discurso cristiano. Lo importante, de todos modos, es la risa que impulsa esta desconstrucción: la distancia irónica ofrece al lector una perspectiva para y sobrellevar la sensación inicial de tragedia que se desprende de la visión del hablante, y para reírse de la incapacidad de éste de existir sin solemnidad, sin los valores delirantes y liberadores de la risa.

La base destructiva de la ironía en este poema nos remite al concepto de *ironía inestable* de Wayne Booth, que Jameson comparó con la noción del pastiche postmoderno: efectivamente, la ironía implícita en el texto urge a la negación de lo dicho, sin ofrecer nada concreto en cambio. Sin embargo, la inestabilidad resultante -la ausencia del apoyo de alguna creencia o relato alternativo- no provoca un

sentimiento de desolación o desamparo en el hablante (tampoco en el lector); al contrario, lo impulsa a romper definitivamente con los relatos perdidos. En el mismo sentido, Gilles Lipovetsky ha hablado de una nueva especie nihilismo en las sociedades postmodernas: la muerte de dios y de las otras "grandes finalidades", digerida sin tragedia, sin angustia y sin pesimismo (1992, 36). En el texto de Parra, la ausencia de valores últimos se digiere sin tragedia, pero el antipoeta no cae en la indiferencia ni en el pasotismo, ese estado de a-nadie-le-importa-un-bledo (o no-estoy-ni-ahí, en su versión chilena) retratado por Lipovetsky; sin ignorar el sufrimiento rechaza la solemnidad tanto divina como humana, y sostiene en su lugar la rebeldía y "risa diabólica" de una comicidad totalmente seria, como la forma antipoética de sobrevivir en el mundo incrédulo de la postmodernidad (60).

Así vista, la desconstrucción antipoética no es un acto meramente negativo. Y en todo caso como los teóricos de la postmodernidad no se cansan insistir, cualquier "gran relato", al establecerse como la Verdad absoluta, se vuelve aberrante en manos e los hombres y desemboca, por lo visto irremediabilmente, en el Terror. De acuerdo con este pensamiento, me parece plausible una interpretación más concreta de esta lectura de "Padre nuestro": la intención textual que destripa el relato cristiano de su contenido utópico y se burla del hombre incapaz de vivir sin angustia en un mundo sin dios, se plasma en el contexto de la "inflación ideológica" que dinamizaba la vida social chilena en los años sesenta, como una crítica al gobierno progresista y demócratacristiano de Eduardo Frei (1964-1970). Desde esta perspectiva, se diría que la ironía de "Padre nuestro" no está dirigida contra el cristianismo sólo en términos generales, sino contra los gobernantes demócratacristianos que fundaban su nuevo gran relato de la "revolución en libertad" en una reformulación del cristianismo. El texto se ríe (con risa diabólica, y sin ofrecer grandes respuestas ) de la futilidad, y además del peligro, de los esfuerzos de esos hombres -tontos solemnes, con el ceño fruncido-, convencidos de su capacidad de construir en Chile un nuevo mundo encima del fundamento agrietado del cristianismo.

#### EL GRAN RELATO MARXISTA: LA OTRA RELIGIÓN

En el tercer poema de *La camisa de fuerza*, "Acta de independencia", el hablante rechaza las instituciones no sólo de la Iglesia Católica, sino también del Partido Comunista, y plantea la posibilidad de liberarse de la carga de las advertencias y prohibiciones que ambas imponen al hombre:

*Independientemente  
De los designios de la Iglesia Católica  
Me declaro país independiente.*

*A los cuarentaynueve años de edad  
Un ciudadano tiene perfecto derecho  
A rebelarse contra la Iglesia Católica.  
Que me trague la tierra si miento.*

*La verdad es que me siento feliz  
A la sombra de estos aromos en flor  
Hechos a la medida de mi cuerpo.*

*Extraordinariamente feliz  
A la luz de estas mariposas fosforescentes*

*Que parecen cortadas con tijeras  
Hechas a la medida de mi alma.*

*Que me perdone el Comité Central.*

*En Santiago de Chile  
A veintinueve de noviembre  
Del año mil novecientos sesenta y tres:*

*Plenamente consciente de mis actos.*

Esta parodia de un acta de independencia nacional muestra, cómicamente, la dificultad de escapar realmente de la influencia del catolicismo en un país como Chile. A pesar de declararse "país independiente" y de insistir en que su decisión se toma "independientemente" de la Iglesia, el hablante permanece atado a la influencia de ésta: no rechaza, sino se *rebela* contra ella, y el uso de una frase claramente supersticiosa ("Que me trague la tierra si miento") y de la palabra "alma", muestra que la religiosidad lo permea profundamente. De hecho, aunque concluya el poema con el verso de rigor ("plenamente consciente de mis actos"), se ve que el hablante no es ni mucho menos consciente de lo que dice y hace.

Cuando el mismo hablante pide "que me perdone el Comité Central", se comprende que no es sólo la Iglesia la que lo ha *encarcelado* en la camisa de fuerza de sus normas y obligaciones, sino también el Comité Central, la institucionalización local del gran relato marxista. La presencia de estas dos instituciones -antagónicas pero a la vez semejantes- empieza a explicar la relativa "inconciencia" del hablante, quien se encuentra lacerado entre dos grandes relatos, dos explicaciones metafísicas -y excluyentes- del mundo, y entre dos núcleos de poder humano que le exigen respeto y una obediencia incondicional. Por eso, cuando pide perdón, el hablante se está disculpando en dos sentidos: en primer lugar, por haberse referido al "alma" en el verso anterior, así demostrando su incapacidad de renunciar al lenguaje cristiano por uno propiamente comunista (algo manifiesto, además, en su manera muy cristiana de pedir perdón); y también por el hecho de sentirse feliz, a solas con los aromos (las mimosas) y las mariposas fosforescentes, sin preocupaciones religiosas pero también sin preocupaciones políticas: o sea, libre de las imposiciones y los preceptos tanto de la Iglesia como del Partido.

El hablante del poema reclama sus derechos de individuo, sin tener por qué someterse a las reglas de estas instituciones, ni hacer caso de sus advertencias y sus prohibiciones. El resultado, por supuesto, desemboca en un egoísmo llevado al extremo patentemente absurdo de declararse "país independiente". Sin embargo, el hablante goza de su libertad, y se encuentra en armonía con la naturaleza (aunque su acercamiento a ella sigue condicionado por la artificialidad del mundo moderno: las mariposas son como "cortadas con tijeras").

El desconcierto que provoca el poema se debe al intento aparentemente serio, pero evidentemente absurdo, del hablante de redactar un acta de independencia: él es la *víctima* de la parodia del texto, no su practicante. Este absurdo se acentúa en la cómica afirmación de su "perfecto derecho / a rebelarse contra la Iglesia Católica", como si esta institución ejerciera (como en otras épocas) algo más fuerte que una presión meramente psicológica. También causan risa las absurdas pretensiones de un hablante que se rebela a la tardía edad de 49 años, y no en su adolescencia,

aunque esta inmadurez, a primera vista, pudiera atribuirse simplemente a su grave perturbación mental.

Hay, sin embargo, un factor adicional: el hablante firma el "Acta" con la fecha "mil novecientos sesenta y tres". Tiene 49 años: la misma edad que el propio Parra, nacido en 1914, lo cual hace pensar que el poema invita, por lo menos en parte, a una lectura autorreferencial, como si hubiera aquí una especie oblicua de manifiesto personal. Esto problematiza la distancia crítica establecida, en apariencia, entre el hablante parodiado y el autor implícito que maneja los hilos de la parodia: el autor implícito nunca es, por supuesto, equivalente al autor real, pero sí representa alguna faceta de éste, que se despliega en la textualidad del poema; en cambio, la distancia entre el hablante -el yo que habla en el poema- y el autor real, borrada en ciertos conceptos románticos de la literatura, suele ser más marcada aún. En "Acta de Independencia", no obstante, la relación entre el autor real (nacido en 1914, residente en Santiago, etc.) se desdobra bajo la forma tanto del hablante como del autor implícito: el autor real es el parodiado (tiene 49 años, vive en Santiago, "se rebela" contra los grandes relatos), el parodiador (demonio-antipoeta que se ríe de todo, incluso de sí mismo, y particularmente de la seriedad de ceño fruncido), y al mismo tiempo ninguno de ellos.

Entrevistas con Parra en los años sesenta muestran, sin embargo, que ser "país independiente" fue no sólo el deseo absurdo de un hablante enajenado, sino un lema antipoético constante en esa época: "soy un escritor de izquierda, tildado de comunista. Mi posición: francotirador, no militante. Creo que el escritor es un país independiente, que tiene el derecho de mantener relaciones culturales con todos los países del mundo" (Ehrmann, 35). El autor biográfico, como el personaje de su poema, se apartaba de las demandas de exclusividad de las dos grandes instituciones del momento: la Iglesia, ligada a la "revolución en libertad" de los demócratacristianos, y el Partido Comunista, instrumental en la formación de la "revolución socialista" de la Unidad Popular (1970-1973). La biografía del autor explica también la incongruencia de la rebeldía de un hombre de 49 años: tal como sus amigos y contemporáneos, los Beats, Parra no era un "joven rebelde" (Ferlinghetti nació en 1919, Kerouac en 1922, Ginsberg en 1926). Estos norteamericanos también se caracterizaban, y fueron denigrados - desde cierto sector -, por su *rebeldía sin causa*, su negación a repetir la opción revolucionaria más ortodoxa de liberales de los años treinta como Hemingway y Dos Passos.

En el contexto hispanoamericano, dividido entre escritores que exigían su libertad y otros que se ponían al servicio de las políticas revolucionarias, el acta de independencia firmada por el antipoeta tiene una relevancia literaria muy particular. Ernesto Che Guevara había dicho que el realismo socialista era una "camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que hace y se construye hoy" (Schopf, 1986, 211). No cabe duda de que el título de este libro de Parra y su declaración de independencia, aluden no sólo a la Iglesia y el Comité Central, sino también, de cierto modo, a lo dicho por el Che. Representan una negación a someterse al tipo de literatura programática prevalente entre tantos escritores de la época.

La felicidad que siente el hablante-autor en "Acta de independencia" es, sin embargo, tremendamente precaria, como se revela en otro texto de *La camisa de fuerza*, "¡Socorro!":

*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  
Sálvenme de una vez*

*O dispárenme un tiro en la nuca.*

Este poema puede leerse como un comentario a "Acta de independencia": he aquí el mismo jardín, las mismas mariposas fosforescentes, y la misma felicidad. Sin embargo, la libertad del hablante lo lleva ahora a la catástrofe: un simple tropezón le quita toda su auto-suficiencia, dejándolo en un estado deplorable. Algunos podrían ver en este texto una imagen de la fragilidad y la precariedad del hombre libre, desvalido sin el apoyo de la fe y del amor divino, sin la protección de la "camisa de fuerza" de los códigos de la Iglesia o del Partido, o de cualquier otro gran relato. Hay que recordar que sin esta camisa de fuerza, el hablante se sentía, efectivamente, "loco de dicha". Destaca, también el hecho de que el hablante pida, al final, que lo *salven*, o sea, que le ofrezcan una salvación que tiene connotaciones ineludiblemente religiosas: en este sentido, el hablante caído retrocede al gran relato tradicional de su país, al cristianismo de su infancia, contra el que se había rebelado, en vano, en su acta de independencia. La única alternativa a la salvación es la muerte.

Leído como declaración de principios poéticos, "Acta de independencia" se dejaba interpretar como un alegato por la libertad del poeta. Pero es una libertad que se paga con sangre. En "¡Socorro!", el hablante termina "sangrando por boca y narices", en palabras que recuerdan el metapoema "La montaña rusa", de *Versos de salón*, donde el hablante-antipoeta ya invitó al lector a subir a la "montaña rusa" de la antipoesía, advirtiéndole: "claro que yo no respondo si bajan / echando sangre por boca y narices".

La misma antipoesía, entonces, correspondería en parte al ingenuo estado de felicidad-locura del hablante de "Acta de independencia" y "¡Socorro!", y correría los mismos riesgos. De hecho, las posibilidades de gozar de la vida y de la poesía, sin tener que someterse a las normas de la sociedad y de la tradición poética, están evidentemente relacionadas: al rebelarse contra el Comité Central, el hablante-autor se rebela también contra el poeta y futuro candidato presidencial del Partido Comunista: Pablo Neruda. Afirma Faride Zerán que "para quienes militaban en el Partido Comunista, para los periodistas de *El Siglo* u otros medios, cualquier ataque contra Neruda era interpretado como un ataque al partido" (1992, 116). El peligro de terminar "sangrando por boca y narices" fue muy real.

Tanto el antipoeta como su lector han "quemado sus naves", como se pedía en el poema "Advertencia al lector", pero la liberación resulta ser una experiencia tan

arriesgada como excitante. Las afirmaciones de individualidad en estos poemas podrían relacionarse con lo que Gilles Lipovetsky ha visto como un progresivo abandono de la *res publica* en las últimas décadas, ligado al surgimiento de la figura narcisista del hombre postmoderno. Ligeramente nihilista, el hombre postmoderno ya no añora los grandes relatos perdidos, sino goza de la inmensa variedad de los estímulos de la vida contemporánea. Al mismo tiempo, sin embargo, es un ser extremadamente vulnerable: "Narciso en busca de sí mismo, obsesionado solamente por sí mismo y, así, propenso a desfallecer o hundirse en cualquier momento, ante una adversidad que afronta a pecho descubierto, sin fuerza exterior" (1992, 47).

No obstante, en último término habría que resaltar, también en "¡Socorro!", la distancia irónica que existe entre el protagonista antipoético y el autor implícito del texto. El protagonista no es consciente de sus actos -ni de sus actas-, mientras que el antipoeta, quien representa, seguramente, cierta parte de sí mismo en la figura del protagonista, sí lo es, y procura esquivar los tropiezos que éste sufre, mediante el escepticismo, el ojo crítico y el sentido del humor.

Otro poema de *La camisa de fuerza*, "Regla de tres", toca directamente el tema del comunismo. Comienza con la misma palabra -es decir, con el mismo verso heptasilábico ("Independientemente")- que "Acta de independencia", así animando al lector a relacionar los dos poemas intertextualmente. En este caso, se trata del endiosamiento de Stalin, y de un cuestionamiento del gran relato marxista que toca no sólo al líder soviético, sino también al Partido Comunista Chileno, y de modo específico a Pablo Neruda. En *Confieso que he vivido*, éste confesó su papel en la divulgación de la propaganda pro-Stalin: "yo había aportado mi dosis de culto a la personalidad, en el caso de Stalin. Pero en aquellos tiempos Stalin se nos aparecía como el vencedor avasallante de los ejércitos de Hitler, como el salvador del humanismo mundial" (1988, 329). Años antes, en *Memorial de Isla Negra* (1964), Neruda se había explayado con lujo de detalles acerca del endiosamiento de Stalin, enumerando las múltiples manifestaciones de esa "sola pavorosa efigie" que se veía por toda la Unión Soviética:

*Yo la vi en mármol, en hierro plateado,  
en la tosca madera del Ural  
y sus bigotes eran dos raíces,  
y la vi en plata, en nácar, en cartón,  
en corcho, en piedra, en cinc, en alabastro,  
en azúcar, en piedra, en sal, en jade,  
en carbón, en cemento, en seda, en barro,  
en plástico, en arcilla, en hueso, en oro,  
de un metro, de diez metros, de cien metros,  
de dos milímetros, en un grano de arroz,  
de mil kilómetros en tela colorada.  
Siempre aquellas estatuas estucadas  
de bigotudo dios con botas puestas  
y aquellos pantalones impecables  
que planchó el servilismo realista.  
Yo vi a la entrada del hotel, en medio  
de la mesa, en la tienda, en la estación,  
en los aeropuertos constelados,  
aquella efigie fría de un distante:  
de un ser que, entre uno y otro movimiento,*

*se quedó inmóvil, muerto en la victoria.  
Y aquel muerto regía la crueldad  
desde su propia estatua innumerable:  
aquel inmóvil gobernó la vida. (II. 1171-1172)*

Concluyó diciendo que "no puede el hombre hacerse sin peligro / monumento de piedra y policía". A pesar de la auto-crítica, sin embargo, el poeta retiene su fe en el gran relato marxista. Después de oír las "verdades" sobre las "verdades" sobre las aberraciones de Stalin, y sufrir el "pacedimiento necesario", "aquel camino duramente errado / volvió, con la verdad, a ser camino" (1175).

La confianza nerudiana en la verdad de sus (nuevas) convicciones, y en ser, en cuanto comunista, "el verdadero mineral del hombre", confirma una adhesión fiel al gran relato del marxismo. Para postmodernos como Lyotard, en cambio (y también para Parra), el proyecto de la modernidad, y muy en particular el gran relato marxista, quedó definitivamente liquidado, como consecuencia de las atrocidades cometidas en su nombre. El Gulag, las intervenciones armadas en Berlín, en Budapest, en Praga, en Polonia: todos son símbolos, para el francés, del *fin* de la modernidad (1987, 40).

El antipoema "Regla de tres" entra en el espíritu de este diálogo moderno-postmoderno, dejándose leer como una crítica al marxismo, pero sobre todo a la *versión* chilena y nerudiana del marxismo. De hecho, el texto se centra en las mismas estatuas sagradas de Stalin mencionadas en *Memorial de Isla Negra*:

*Independientemente  
De los veinte millones de desaparecidos  
Cuánto creen ustedes que costó  
La campaña de endiosamiento de Stalin  
En dinero contante y sonante:  
Porque los monumentos cuestan plata.  
Cuánto creen ustedes que costó  
Demoler esas masas de concreto?  
Sólo la remoción de la momia  
Del mausoleo a la fosa común  
Ha debido costar una fortuna.  
Y cuánto creen ustedes que gastaremos  
En reponer esas estatuas sagradas?*

Según el punto de vista de este poema, el "camino duramente errado" pero pronto enmendado del hablante nerudiano, no tiene remedio: no volverá a ser camino. Con la inevitabilidad de una regla matemática - la regla de tres del título del poema-, se volverá, inevitablemente, a "endiosar" al nuevo líder y a reponer las estatuas sagradas. El final del poema deja una ambigüedad evidente, porque "esas estatuas sagradas" podrían ser tanto figuras religiosas como comunistas. La historia lo confirma: las estatuas de Stalin fueron (re)reemplazadas por las de Lenin, y éstas ahora se están reemplazando con las estatuas de arzobispos y santos, mientras que Leningrado se (re)bautiza como San Petersburgo.

Habría que destacar el uso de la primera persona en el penúltimo verso del poema: "y cuánto creen ustedes que *gastaremos* / en reponer esas estatuas sagradas". Es decir: aunque el endiosamiento de Stalin sea un problema esencialmente soviético, tanto el hablante chileno como, se supone, el pueblo chileno -o por lo menos el

Partido Comunista Chileno-, tendrán que contribuir a los gastos. De este modo, más allá de la lógica rigurosamente matemática que cuestiona la validez del gran relato marxista, la ironía se dirige también a los miembros del Partido en Chile (entre ellos Neruda), y a su dependencia de los vaivenes y las veleidades de Moscú: una dependencia consabida que estaba en la raíz de muchas de las "diferencias" entre los respectivos Partidos y Poetas Consagrados de Chile y Cuba. El peligro del endiosamiento era una trampa en la que había caído, según la perspectiva de Parra, el mismo Neruda, en cuanto personaje poético: "Lo que me molestaba en él eran sus delirios de grandeza, que se organizara sus propios autohomenajes e incluso nombrara él mismo las comisiones encargadas de realizarlos (...). Pienso que fue un poco lejos en su campaña de endiosamiento (Miranda, 6-7).

El hablante de "Regla de tres" manifiesta interés exclusivamente por las cuestiones económicas del problema del endiosamiento de Stalin, basando su crítica del comunismo en términos puramente monetarios, como si no le importaran un pepino ni los "veinte millones de desaparecidos" ni las ideologías involucradas. Sin embargo, esta forma de eludir el problema central funciona, poéticamente, para sugerir que la inmensidad de las atrocidades cometidas por Stalin en nombre del marxismo, era realmente tan inconmensurable que ninguna autocrítica valiera como compensación, y para dejar constancia, también -como años después harían los postmodernos-, que el relato marxista, en cuanto dogma excluyente, había sido liquidado por Stalin [\(61\)](#).

#### EL GRAN RELATO CAPITALISTA: LA JAULA DE HIERRO

Junto a la socavación antipoética de los grandes relatos cristianos y marxistas, existe también -con menor énfasis, como si la oposición al capitalismo fuera una actitud intrínseca a la experiencia antipoética de esta época- una crítica del capitalismo en *La camisa de fuerza*, específicamente en el poema "Inflación":

*Alza del pan origina nueva alza del pan  
Alza de los arriendos  
Provoca instantáneamente la duplicación de los cánones  
Alza de las prendas de vestir  
Origina alza de las prendas de vestir.  
Inexorablemente  
Giramos en un círculo vicioso.*

*Dentro de la jaula hay alimento.  
Poco, pero hay.  
Fuera de ella sólo se ven enormes extensiones de libertad.*

El capitalismo -en cuanto ideología utópica, y no como la forma que la célebre frase de Churchill denominara la *menos mala* de gobernar- se funda(ba), según Lyotard, en el gran relato de "la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnointustrial" (1984, 36). El poema "Inflación", por su parte, considera que "inexorablemente / giramos en un círculo vicioso". Es decir, tal como el cristianismo y el marxismo, el gran relato capitalista tampoco cumple con sus aspiraciones: no se encamina hacia un futuro feliz. El antipoeta vuelve a referirse al

concepto del encarcelamiento como una consecuencia fatal, pero execrable, de los grandes relatos -o de su institucionalización-, y al correspondiente deseo de libertad, con todos los riesgos que ésta implica. Estamos en una jaula (la imagen tal vez provenga de la famosa "jaula de hierro" de Max Weber), atrapados como bestias o como locos. Fuera de la jaula, "se ven enormes extensiones de libertad", pero acceder a ellas conllevaría el riesgo de perder el (poco) alimento que hay en la jaula. Por supuesto, si en "Acta de independencia" el hablante declaró su independencia de la Iglesia y del Partido, y gozaba intensamente de su libertad (antes del tropezón de "¡Socorro!"), la libertad del capitalismo es todavía más problemática en el poema "Inflación", y también, por supuesto, en el contexto socio-político chileno, bajo el régimen de Eduardo Frei: no se experimentan, sólo "se ven" las extensiones de libertad, y no se sabe, en realidad, si hay o no posibilidades de acceder a ellas.

### LA ANTIPOESÍA: ¿NEGACIÓN TOTAL?

El cuestionamiento de los grandes relatos cristianos, marxistas y capitalistas es fundamentalmente negativo en Parra, y muchos críticos han sostenido que esta negatividad es algo definitorio de la antipoesía. Roberto Fernández Retamar, por ejemplo, establece una serie de oposiciones entre la antipoesía y la poesía conversacional de Ernesto Cardenal, para denigrar, claro es, la primera: la antipoesía se define negativamente, la poesía conversacional, de un modo positivo; la antipoesía tiende a la burla y al sarcasmo, la poesía conversacional, a la gravedad; la antipoesía tiende al descreimiento, la poesía conversacional a afirmar sus creencias políticas y religiosas; la antipoesía vuelve al pasado para demolerlo, la poesía conversacional evoca zonas del pasado con ternura, y es capaz de mirar el presente y de abrirse al porvenir; la antipoesía señala la incongruencia de lo cotidiano, la poesía conversacional, la sorpresa o el misterio que hay en ello; por último, la antipoesía tiende a engendrar una retórica cerrada sobre sí, mientras que la poesía conversacional se abre hacia nuevas perspectivas (1975, 124-125) [\(62\)](#).

Sin embargo, he intentado mostrar como algo positivo la sensación de enorme energía -y gran precariedad- que experimenta el personaje antipoético en poemas como "Acta de independencia", al liberarse de la camisa de fuerza de los grandes relatos; y también la presencia afirmativa (aunque implícita) de la risa en estos textos [\(63\)](#). La burla y el sarcasmo pueden ser negativos en cuanto a su descalificación de los otros -los objetos del humor-, pero son, en ciertas circunstancias, positivos para el que se burla. "Necesito reírme del prójimo / si no me río de alguien / ando de malas pulgas todo el día", dice un artefacto de Parra (Cecereu, 74), tremendo en su aparente insolidaridad, pero quizás inevitable en un mundo en que no sólo los grandes relatos y las instituciones del poder, sino también los seres humanos hacen alarde de sus pretensiones, y se (las) imponen a los demás como si fueran la sola e indiscutible verdad. El humor llega a ser una necesidad vital del personaje. Parra ha dicho: "Yo pienso que el poeta debe ser un especialista en vías de comunicación. El humor facilita el contacto. Recuerde que es cuando se pierde el sentido de humor cuando se empiezan a sacar las pistolas" (Skármeta, 1968,38); y en una entrevista de 1970, llegó a afirmar que en la antipoesía existe más "el gozo de vivir" que el humor y la ironía, y que lo importante es que "el personaje se divierte como chino"; el personaje antipoético, por su parte, "es un personaje vital. La risa que se produce, esa especie de risa morbosa, no es una risa deprimente sino saludable" (Morales, 217). La risa, en fin, sirve parasuavizar el nihilismo del antipoeta: es un "nihilismo complaciente" (Ehrmann,

35), y no trágico. Por eso, aunque el hablante se encuentre, en muchos antipoemas, al borde del abismo, siempre está allí como "bailarán" o "danzarán", "divirtiéndose como chino" a pesar de todo, aferrándose a la vida a carcajadas, como antes -en una solitaria ocasión: "Los vicios del mundo moderno" (1954)- se aferrara a la "piltrafa divina" de la mujer.

La disolución cómica de los grandes relatos tiene su contrapunto en la actitud parriana hacia la poesía. El antipoeta no crea ningún gran relato literario que sirva como compensación por la tierra baldía del mundo en que le tocó nacer. El hablante antipoético es un incrédulo en todo: en la religión, la política y la poesía. En el texto "No creo en la vía pacífica", publicado en *Emergency Poems* (1972), el hablante se niega a creer en la vía pacífica, ni en la vía violenta -ni en la vía láctea-, porque "creer es creer en dios": lo único que él hace es "encogerme de hombros". Y en una entrevista de 1969, Parra defendió su relativización de todo, "hasta la revolución", aunque comprendiera -sin patrocinarla- "la vía violenta" (Huasi, 12). Esta relativización -repetida en textos poéticos y en entrevistas- caía mal, por supuesto, en círculos revolucionarios. Sin embargo, como dijo Parra en otra entrevista de 1969: "Yo practico la vía violenta nada más que en la poesía" (64). Esta vía violenta literaria podría equipararse con las ideas ya citadas de Cortázar, cuando dijo, también en 1969, que había que alcanzar "una conciencia *mucho más revolucionaria de la que suelen tener los revolucionarios* del mecanismo intelectual y vivencial que desemboca en la creación literaria", y que "uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*" (Collazos, 51; 76). Un artefacto de Parra dice algo parecido:

#### COMPAÑEROS

*se ruega no confundir*

*gue-gue con güe-güe*

**SE SUPLICA NO CONFUNDIR**

*el arte en la revolución*

*con la revolución en el arte. (1972a)*

La revolución antipoética carece, sin embargo, de la concepción fundacional que tenían Cortázar y los demás narradores del *Boom*. "Dios hizo el mundo en una semana / pero yo lo destruyo en un momento", dice el primer texto de "Telegramas", en *Obra gruesa*, y es este acto de destrucción, cómica o no, llena de energía o no, que hace difícil ver cómo la "revolución" antipoética pudiera consolidarse salvo como una conciencia crítica siempre alerta.

La desarticulación o burla de las concepciones totalizadoras o sacralizadoras de la poesía es permanente en Parra, quien rechaza irónicamente la visión de la poesía y del mundo de los tres poetas de la guerrilla literaria, en sus diversas fases herméticas y realistas; se burla también de los métodos y las pretensiones utópicas del surrealismo, en el monólogo del joven que "pasaba las noches ante mi mesa de trabajo / absorbido en la práctica de la escritura automática" ("El túnel"), o en las referencias al "célebre método onírico" inventado por el hablante de "La trampa", a "la exaltación de lo onírico y del subconsciente en desmedro del sentido común" en "Los vicios del mundo moderno", y a la búsqueda repetidamente inútil y ridícula de un paraíso perdido (65).

La visión progresista que existe en todos los grandes relatos modernos se manifiesta en el arte moderno en el valor supremo otorgado a la novedad y la originalidad del

artista. El poeta moderno es, en el decir de Hugo Friedrich, "el aventurero que se lanza a territorios del lenguaje todavía no hollados", *epatando* al lector con "el estilo anormal del 'nuevo' lenguaje" (1959, 239; 241). La novedad de la antipoesía es distinta: los territorios de lenguaje descubiertos por el antipoeta son hollados por el lector en cada día de su vida, son los lenguajes de la calle, las fuentes de soda, la sala de clase, y la televisión. La gran innovación de la antipoesía fue precisamente eso: abrir la poesía a todos los lenguajes de la cotidianidad: no sólo al habla de cierto país o región, sino a todos los distintos lenguajes de la vida contemporánea (66). Esto no significa, por supuesto, la anulación de todo criterio de valor literario, pero sí pone fin a una norma literaria que pudiera descalificar *a priori* ciertas palabras o formas de lenguaje como intrínsecamente no poéticos. En este sentido, la antipoesía significó, desde el comienzo, un ensanchamiento de los materiales de trabajo que estuvieran a la disposición de los poetas; e hizo caer la última de las grandes divisiones jerárquicas -la oposición entre lenguaje poético y no poético-, que permanecía intacta o por lo menos problemática en las vanguardias, a pesar de la poesía impura de Neruda y los *Poemas humanos* de Vallejo.

La radicalidad de la ruptura antipoética, por tanto, no puede ser considerada simplemente como otro paso más allá en la aventura sin fin de la modernidad, sino el último paso, el *nec plus ultra* de la innovación, y de la tradición de la ruptura. En este sentido, la quinta de las "Cartas del poeta que duerme en una silla", de *Obra gruesa*, puede ser leída como la consecuencia lógica del impacto parriano en la poesía de lengua española:

*Jóvenes*  
*Escriban lo que quieran*  
*En el estilo que les parezca mejor*  
*Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes*  
*Para seguir creyendo - creo yo*  
*Que sólo se puede seguir un camino:*  
*En poesía se permite todo.*

La incredulidad religiosa y política se extiende así, irremediablemente, al campo de la poesía, y permite un pluralismo sin límites, una libertad absoluta a la hora de abordar la escritura.

Si la antipoesía constituía, en su primer momento, una vuelta al espíritu vanguardista de la segunda y la tercera décadas del siglo, y una novedad poética verdaderamente revolucionaria en sus propuestas, poseía también, por otro lado, ese estilo único, tan inimitable como las huellas dactilares, que para Fredric Jameson caracterizaba a escritores modernos. A los modernos, según Jameson, todavía se les podía parodiar, porque la individualidad de su estilo contrastaba con una norma más o menos fija. Lo mismo ocurría, en un comienzo, con la antipoesía. En palabras de Jorge Teillier, "la facilidad de ser parodiada indica tal vez una de las excelencias de la obra de Nicanor Parra" (1968, 79). No obstante, la novedad y la originalidad antipoéticas son efímeras (67): al abrir el espacio poético a más no poder, se erradica la posibilidad de ir más allá, y de seguir innovando. En este sentido, la antipoesía vive el doble proceso que Andreas Huyssen (1990) vio en el *postmodernism* norteamericano: primero, una vuelta agónica a las vanguardias -"la última jugada del vanguardismo" de Huyssen-, con su discurso iconoclasta de la novedad, su celebración de las nuevas tecnologías, su sentido del porvenir, y su ruptura de la jerarquía moderna entre las culturas "alta" y "baja"; y después, un repliegue cultural que perdía los ribetes utópicos, pero asimilaba definitivamente la

anulación de la "gran división" de esa última jerarquía moderna entre alta y baja cultura.

Este segundo momento, posterior a los reclamos de novedad en "Advertencia al lector", se deja ver en el primer poema de *Versos de salón*, "Cambios de nombre". La búsqueda de un lenguaje nuevo y el afán adánico de las vanguardias hispanoamericanas reciben aquí un vapuleo irónico como pocos. Los cambios proclamados por el antipoeta son inequívocamente absurdos: "¿Con qué razón el sol / ha de seguir llamándose sol? / ¡Pido que se le llame Micifuz / el de las botas de cuarenta leguas!"; "¿Mis zapatos parecen ataúdes? / Sepan que desde hoy en adelante / los zapatos se llaman ataúdes"; "Al propio dios hay que cambiarle nombre / que cada cual lo llame como quiera". Edith Grossman sostiene que "a pesar del contexto del lenguaje banal y el tono burlón, es evidente que Parra pretende que los ejemplos sean tomados como afirmaciones significativas acerca de la antipoesía" (1975, 66). Pero no: la grandilocuencia ("A los amantes de las bellas letras / hago llegar mis mejores deseos"), las irrelevancias ("Bueno, la noche es larga") y los despistes ("antes que se me olvide") confirman el carácter absurdo y paródico de los ejemplos.

Iván Carrasco establece una oposición entre "Cambios de nombre" y las intenciones de Rimbaud de cambiar las cosas mediante la invención de un nuevo lenguaje poético: "la poesía no cambia al hombre, a la realidad, como quería Rimbaud: se trata únicamente de un cambio de nombres, las cosas siguen siendo las mismas (...). Es sólo un juego de palabras, inofensivas y separadas de lo real" (1990, 97). Por supuesto, el intento (¿y el fracaso?) no fue sólo de Rimbaud, sino también de muchos descendientes suyos en la vanguardia histórica. Sólo habría que recordar, en un contexto hispanoamericano, las adaptaciones *ad infinitum* de la palabra "golondrina" y el lenguaje saqueado de *Trilce*. La gratuidad de los cambios de nombres es algo que ya fue objeto de crítica de estos poetas. El propio Vallejo, en el artículo "Poesía nueva", se quejó de que se llamara "poesía nueva" a versos cuyo léxico estuviera formado de palabras como cinema, motor, caballos de fuerza, avión, jazz-band, telegrafía sin hilos, "no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva" (Schwartz, 445). Desde la perspectiva de la antipoesía, se llegaría a la nueva sensibilidad de *otra* época (postmoderna) sólo a través del habla; mejor dicho, sólo a través de las distintas formas de habla - incluidos los neologismos cotidianos- que existen en la sociedad, y no a través de la violación del lenguaje más o menos personal, inimitable como las huellas dactilares, de los poetas modernos.

El afán adánico de las vanguardias coincide con la sacralización de la figura del poeta. Significativo, en este sentido, es el último cambio ofrecido por el antipoeta en "Cambios de nombre": "al propio dios hay que cambiarle nombre", de acuerdo con las inclinaciones personales ("que cada cual lo llame como quiera: / ese es un problema personal"). Esta desacralización del dios cristiano (desprovisto de su unicidad mayuscular) es también una desacralización de los mismos poetas-dioses, inventores de nuevos mundos y nuevos lenguajes, que han sido desbancados en otros antipoemas. "Que cada cual lo llame como quiera", dice el hablante. Desde luego, cada poeta de la guerrilla literaria se empeñaba en asertar su propia unicidad incomparable, en reclamar para sí mismo la corona del poeta verdadero o del pequeño dios (los demás serían impostores, falsos profetas), y también, efectivamente, en rebautizarse a su antojo. Los cambios de nombre ya se saben. Tanto "Pablo de Rokha" como "Pablo Neruda" son seudónimos: nombres de poeta, nombres de demiurgo. Huidobro también había depurado el "Vicente García

Huidobro Fernández" de su infancia: además, como relata en tono sardónico Neftalí Ricardo Reyes Basualto: "nuestro gran poeta Vicente Huidobro no sólo escribía en francés sino que alteró su y nombre y en vez de Vicente se transformó en Vincent" (Neruda, 1988, 92).

Gastón Baquero ha ponderado esta prevalencia del seudónimo entre los poetas chilenos:

Como Neruda, como Rosamel del Valle, como Gabriela, ese nombre de Juvencio Valle un seudónimo. Se llama Gilberto Concha Riffo, y ha hecho bien en tomar seudónimo, como hizo bien Neruda, Neftalí Reyes, como Rosamel, llamado en realidad Moisés Gutiérrez. ¿Hasta qué punto tiene derecho un poeta a cambiar de nombre? Es un buen tema para un coloquio; pero también es un buen tema para un coloquio el preguntarse: ¿Hasta qué punto tiene derecho el padre a ponerle a un niño o a una niña un nombre que no sea armonioso? ¿Y si ese niño es chileno, es decir, si sale poeta? No se puede jugar con esto de los nombres, porque la música entra por los oídos, y el nombre de un poeta, mientras no se conoce su obra, es su primer poema. (1961, 116)

Pero si un poeta requiere un nombre armonioso, ¿qué ocurre con un antipoeta? Otro cubano, Guillermo Rodríguez Rivera, comenta que en 1938 alguien le había sugerido a Parra "que cambiara su áspero y vulgar Nicanor por el sonoro y prestigiado Rubén" (1969, vii). No lo hizo, claro es: la áspera "vulgaridad" de su nombre corresponde perfectamente al discurso antipoético y a su intención declarada de incorporar los lenguajes cotidianos ya existentes, incluso los más vulgares, en la poesía, en vez de ir en busca de nuevos nombres, nuevos lenguajes y nuevas formas de hablar, que podrían ser más armoniosos y más musicales, pero difícilmente llegarían a expresar y comunicar la "nueva sensibilidad" de la sociedad hispanoamericana en su camino hacia la postmodernidad.

La antipoesía es, entonces, la ruptura definitiva con la tradición de la ruptura, la novedad que agota la posibilidad de novedades ulteriores, y el punto final de las vanguardias hispánicas. En palabras de Federico Schopf, la antipoesía "no sólo reelabora la herencia vanguardista y, en ciertas dimensiones, la supera, sino que se convierte en el último paso, el paso definitivo, a mi juicio, para su sustitución, que había llegado a hacerse una necesidad histórica" (1986, 214). La superación, el paso definitivo, la última gran ruptura...

Uno de los *Ecopoemas* (1982) muestra bien la conciencia que tuvo el autor respecto al agotamiento del vanguardismo de su primera etapa antipoética:

#### SONÓ LA ANTIPOESÍA

*Ya no es una fuerza creadora  
hay que volver a partir de cero  
se quedó en lo que era la pobre  
en una rebeldía sin causa  
la rebeldía  
x la rebeldía*

Claro, en realidad ni la antipoesía ni la ecopoesía vuelven a cero. Además, el que quisiera "volver a partir de cero", tendría que emprender, como el hablante de "Soliloquio del individuo", un regreso inútil e imposible hacia el pasado, y empezar "a grabar de nuevo, / de atrás para adelante grabar / el mundo al revés"; tendría, en fin, que volver a tiempos sin los grandes precursores de Huidobro, de Rokha y Neruda, y sin los grandes relatos y las promesas envenenadas de una modernidad positivista-desarrollista-capitalista-y-marxista, que no se cumplieron en los términos previstos, pero cuyas huellas son imborrables en la prehistoria de la poesía chilena contemporánea, y fueron, sin duda, el punto de partida para la antipoesía de Parra.

## NOTAS

(49) Esta interpretación es fruto, en parte, del mismo voluntarismo que lleva a Benedetti, en la entrevista "Nicanor Parra o el artefacto con laureles", a intentar (en vano) convencerle a Parra de la esencia revolucionaria de la antipoesía. Benedetti se distanció del antipoeta en el momento en que éste se apartara explícitamente de la visión revolucionaria y progresista que él buscaba: "a partir de los controvertidos *Artefactos* su humor se hace excesivamente ríspido y pierde la mejor parte de su gracia" (1988, 221). Claro: es más difícil reír cuando uno mismo, o las creencias propias, son el blanco del humor.

(50) Recuérdesse lo señalado por Lyotard: "la nostalgia del relato perdido ha desaparecido por sí misma para la mayoría de la gente" (1984, 78).

(51) En una entrevista de 1959, por ejemplo, dijo que su poesía era "un esfuerzo para buscar un orden, para dar a cada cosa un sentido. Sin ser vate, sin ser un zaratustra criollo, sin ser un aprendiz de hechicero, busco la entrada y la salida del laberinto en que estamos" (Droguett Alfaro, 1959, 75).

(52) "Padre polvo que subes de España, / Dios te salve, libere y corone, / padre polvo que asciendes del alma. // Padre polvo que subes del fuego, / Dios te salve, te calce y dé un trono, / padre polvo que estás en los cielos" (Vallejo, 297).

(53) "Padre nuestro que estás en los cielos / con las golondrinas y los misiles / quiero que vuelvas antes de que olvides / cómo se llega al sur de Río Grande" (Benedetti, 1993, 543-546).

(54) "Líbranos de aquél que nos domina en la miseria / Tráenos tu fuerza y tu valor al combatir / . . . / Hágase por fin tu voluntad aquí en la tierra..." (Joan Jara, 130).

(55) Neruda celebra a Shakespeare, llamándolo "Príncipe de la luz!" y comenta: "más bajo, al oído, le diría también: `Gracias compañero'" (III, 708); asimismo, en la "Oda a Jean Arthur Rimbaud", llama al poeta francés "niño rojo", y lo invita a América: "a la sencilla / verdad que no alcanzó / tu frente huracanada", y "a la emancipación / de los obreros, / a la extendida patria de los pueblos". "Ahora", le asegura, "no estarías / solitario" (II, 329-330).

(56) El poema "La montaña rusa", de *Versos de salón*, empieza: "Durante medio siglo / La poesía fue / El paraíso del tonto solemne. / Hasta que vine yo / Y me instalé con mi montaña rusa"; por otro parte, en una entrevista de 1966, Marina Latorre preguntó a Parra cuál era, para él, "el Enemigo Público Número Uno". La respuesta es tajante: "El Tonto Solemne. Ya sea de derecha o de izquierda" (3).

(57) Las críticas de Ibáñez-Langlois, que resaltan la religiosidad oculta de la antipoesía, han sido, previsiblemente, polémicas. Hay unos versos suyos, sin embargo, de intención claramente metapoética, que arrojan luz sobre su punto de partida crítico y su capacidad de detectar la fe religiosa hasta en los rincones más recónditos de la antipoesía: "La pasión y la muerte y resurrección de Cristo / es lo único que ha ocurrido en la historia de la humanidad"; o bien: "todos los libros del mundo hablan exclusivamente de la pasión / aunque no lo parezcan a primera vista" (1986, 14-15).

(58) Como Ibáñez-Langlois, Mario Rodríguez ve un anhelo de lo sagrado que sobrevive en el inconsciente del poeta y que se revela en su poesía de temática religiosa: "el hombre está abandonado a su propia condición y no hay nada fuera de él a quien recurrir. Nadie puede dejar de percibir lo trágico de este intento" (1974, 100).

(59) La seriedad del dios cristiano y sus seguidores se opone frontalmente a la seriedad cómica de la antipoesía. Es significativo, en este sentido, que en el poema "Algo por el estilo", de *Hojas de Parra* (1985), el hablante "se convierte" al cristianismo al ver que Cristo posee sentido del humor: "SABEN lo que pasó / mientras yo me encontraba arrodillado / frente a la cruz / mirando sus heridas? // ¡me sonrió y me cerró un ojo! // yo creía que Él no se reía: / ahora sí que creo de verdad".

(60) Ricardo Yamal parece referirse a esto cuando habla de "una suerte de nihilismo total" en la antipoesía, "que, sin embargo, paradójicamente, mantiene viva cierta esperanza y goce de vivir en el humor y un contrapunto lúdico que a veces juega con el absurdo" (1985, 84).

(61) El desarrollo de esta equiparación entre el marxismo (la *otra* religión) y el catolicismo puede verse en varios textos posteriores: "yo propongo que todos nos hagamos católicos / o comunistas - lo que digan ustedes / es cuestión de cambiar una palabra por otra" (de "Proposiciones", *Emergency Poems*, 1972); "Marxista: No / Ateo" (de *Artefactos*, 1972); "Decidme hijos hay Marx? / Sí padre: / Marx hay / Cuántos Marxes hay? / Un solo Marx no +" (de *Poesía política*, 1983); "Piecitos de niño / azulosos de frío / cómo os ven y no os cubren / ¡Marx mío!" (de *Chistes par(r)a (des)orientar a la (policía) poesía*, 1983); "todos los caminos conducen a Cuba" (de "Tiempos modernos", *Hojas de Parra*); "Me declaro católico ferviente / (...) Me declaro discípulo de Marx / (...) en resumidas cuentas / me declaro fanático total" (de "Declaración de principios", *ibid.*).

(62) Para Mercedes Rein, la búsqueda de la autenticidad lleva al antipoeta a la nada, a la negación de todo, pero esta negación termina siendo en sí la "afirmación de una autenticidad desolada" (1970, 49). Al cumplir 80 años, Parra, por su parte, ofrece un "Balance patriótico" bastante negativo de su trayectoria: "Saldo a favor: cero. Saldo en contra: cero. Lolos por explorar: cero. Discípulos incondicionales: cero. Dientes delanteros: cero. Premio Nobel: cero. Potencia sexual: cero. Total: cero"(1994, 53).

(63) María Nieves Alonso y Gilberto Triviños (1990), en cambio, destacan elementos positivos, utópicos, proféticos de varios textos parrianos, particularmente *Ecopoemas*, señalando ciertos textos de la primera sección de *Poemas y antipoemas*, "Palabras a Tomás Lago" (de la tercera sección de ese libro), *La cueca larga*, y "Defensa de Violeta Parra", todos los cuales mostrarían que el negativismo no es una constante de la antipoesía. En efecto, estos elementos existen, pero no dejan de

ser, a mi juicio, ajenos a la tendencia general (ajenos, al menos, a la tendencia que rastreo) en Parra.

(64) La entrevista anónima, "Nicanor Parra: Antipremio Nacional de Literatura", se publicó en *El Siglo*, el 17 de Septiembre de 1969 (1).

(65) La burla del surrealismo tiene su apoteosis, quizás, en un curioso discurso de Parra, leído en las Jornadas Surrealistas convocadas por el Instituto Chileno-Francés de Cultura en 1983, que apuntaría tanto a la vacuidad formalista que ha caracterizado el surrealismo en Chile, como a su irrelevancia dentro del clima (eco)político del momento. La revista *Hoy* ofreció el siguiente reportaje: "Al poeta le pidieron que hablara. Y habló. Dijo, entonces: `Qué bueno que la Francia inmortal-inmoral-inmortal, lo que sea, patrocine foros o forros hipotéticamente culturales en este último rincón del mundo. Como quien lanza serpentinatas de colores a los mendigos del río Mapocho. Gracias en nombre de los afectados. Pero qué bueno sería también que el nunca bien ponderado gobierno francés se decidiera a cumplir sus compromisos nucleares y electorales con los ecologistas. En otras palabras, que ponga fin inmediato a la proliferación de armas nucleares en su territorio. Segundo: que desactive las ya existentes; y tercero: que suspenda la venta sucia de armas atómicas o convencionales a los *milicos* del Tercer Mundo. *NO* al pragmatismo nuclear norteamericano. *NO* al formalismo nuclear ruso y *NO* también, caramba, al surrealismo nuclear francés. *NO.NO. NO. NO. NO. NO*. De pie, con el puño cerrado, mientras poco a poco todo el auditorio coreaba *NO* con él. Ahí terminaron las Jornadas Surrealistas" ("Auténticamente parriano", 13).

(66) "Tengo entendido", dice Parra a Benedetti en 1969, "que lo primero que tiene que conquistar un narrador es la respiración de su propio idioma hablado" (1972, 53). Lo aconsejado es algo que Parra ya había conquistado en el campo de la poesía. Desde luego, el idioma hablado está compuesto de múltiples lenguajes, de la Iglesia, el Colegio, los tribunales, los entierros, los medios de comunicación masiva, etc., etc. [v](#)

(67) Esto no quiere decir que *la voluntad de innovar* desaparezca en la antipoesía "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" (en Benedetti, 1972, 60).

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



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

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

Envía a: [archivochileceme@yahoo.com](mailto: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 