



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO Y POSTÍTULO

**Lanzar palabras con efecto:
Ironías y sus contextos en la obra de Nicanor Parra**

Tesis para optar el grado de Doctor en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte

Autor: Claudio Reyes Lozano

Tutor: Miguel Ruiz Stull

Cotutor: Andrés Claro

Santiago de Chile, 2021

Agradecimientos

Esta investigación comienza a gestarse a inicios del año 2018. Lo que en ese entonces se evidenciaba como una crisis personal con el psicoanálisis fue, en retrospectiva, una crisis personal con el humor; en otras palabras, tratando de hilvanar alguna hipótesis atrayente para mi investigación doctoral me topé, sin buscarlo conscientemente, con una tradición que, mediada por la obra de Nicanor Parra, me conmovió vertiginosamente: me refiero al infinito movimiento de la ironía moderna. Algo de esta radical ironía ya se encontraba, sin saberlo, brotando en mi interior a través de múltiples lecturas. No obstante, de haber seguido por mi cuenta, quizás nunca se habría formulado en un escrito. Su aparición deliberada fue gracias a la alteridad, a los otros: en primer lugar, gracias a la ayuda del profesor Miguel Ruiz Stull, tutor de esta tesis, que me dio el coraje inicial para acercarme y problematizar una obra monumental como la de Nicanor Parra; en segundo lugar, gracias a la ayuda del profesor Andrés Claro, cotutor de esta tesis, quien fue el primero, sin resquemores ni promesas, que me invitó a hundirme en el infinito universo estético y filosófico de la ironía moderna. Sin ellos, no podría haber escrito este trabajo: les agradezco infinitamente la posibilidad de ayudarme a recobrar ese deseo que, en momentos especiales, junta escritura con vida.

Por último, debo agradecer el apoyo constante de mi familia. Estudiar cuatro años y escribir dos de ellos sin descanso requiere paciencia de tus cercanos: la escritura es una actividad solitaria y mi familia siempre estuvo para cuando los necesité. No tengo como agradecerles ese apoyo incondicional, su escucha, sus opiniones y su cariño: gracias, Daniela y Lucas por ese regalo.

Índice

Resumen	p.4
Introducción	p. 5
Preliminares: impulso irónico	
I. Advertencia: el descuido irónico en el <i>continuum histórico antipoético</i>	p. 15
II. Descontextualización histórica de la ironía parriana: el tridente oral -humor- popular	p. 33
Primera parte: ciclo irónico antipoético	
I. Poemas y antipoemas o la crisis de la modernidad	p. 61
II. El energúmeno o la inflación ideológica en los 60'	p. 92
III. <i>Artefactos</i> o la explosión del personaje y el antipoema a inicios de los 70'	p. 159
IV. El predicador de Elqui o el retorno del personaje irónico en dictadura militar	p. 187
Segunda parte: ciclo irónico ecopoético	
I. El fanático o el desplazamiento irónico de la ecopoesía en los 80'	p. 214
Tercera parte: ironía de sobremesa	
I. Discursos de sobremesa o la seducción irónica en contextos posideológicos	p. 236
Conclusión: inmanencia irónica o posvida parriana	p. 261
Bibliografía	p. 267

Resumen

La siguiente tesis analiza un cimiento pocas veces abordado en la obra de Nicanor Parra: *su equívoca ironía*. Así, dependiendo del contexto histórico donde se formule, la ironía parriana exhibe radicalmente su inestabilidad discursiva. Por lo tanto, esta investigación evidencia como la obra rememora la infinita *aporía* schlegeliana, ironía que Parra infesta singularmente con las variantes históricas de su contexto. No obstante, si bien la lectura contextual es ineludible, al unísono esta tesis explicita los factores internos de la poesía parriana que promueven su inestabilidad irónica. Así, la genialidad fragmentaria de la obra despliega su estado de sobrevivencia, *su condición de posvida*: genera su propia exigencia de ser acogida en un nuevo momento histórico, interrumpiendo cualquier intento de determinación contextual. Esta sobrevivencia irónica representa, al menos en esta tesis, aquella tensión irreductible, y en ocasiones paralizante, entre entusiasmo y escepticismo propia de nuestra crisis moderna.

Introducción

“Al rato aparece el propio Nicanor. Camina lento pero a paso seguro. Por momentos parece que fuera a perder el equilibrio, pero es más bien su forma de caminar”

Alejandro Zambra
Poeta Chileno

“A Dios, exista o no exista”

Nicanor Parra
Obras completas I y algo + (1935-1972)

Los protagonistas no lo pudieron vaticinar: el duelo entre Schlegel y Hegel respecto al concepto y operatividad de la ironía se mantiene hasta la actualidad. Para el primero, quien concibe la ironía como reflexividad sin fin, “la filosofía es la auténtica patria de la ironía que desearía definirse como belleza lógica” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 117); para el segundo, en cambio, esta ironía schlegeliana fue una trivialidad amenazante que “está desprovista de toda verdadera seriedad y le encanta deleitarse primordialmente en los temas deleznable” (Hegel, 1989, p. 119). Ambas posturas, desde el romanticismo de Jena hasta el presente, recorrieron estrechamente los siglos bajo múltiples máscaras: por ejemplo, la ironía romántica, la ironía de las primeras vanguardias o la ironía posmoderna. Así, las actuales mareas de la ironía mantienen en su base el germen infinito de este pretérito enfrentamiento donde, a partir de los gritos, amenazas y exabruptos de Hegel, fue considerada como un verdadero peligro hacia los pilares razonables de la modernidad occidental. Bajo este contexto histórico Schlegel, el *bufón trascendental*

por excelencia, fue el encargado de dar pie, sin resolver, a la irónica tensión dialéctica entre *autocreación y autodestrucción*, discurso y contradiscurso, proposición que enfatizó equívocamente la convivencia irresoluble, y como tal infinita, entre *afirmación y negación* inherente a la formalidad del *Absoluto*. Así, a finales del siglo XVIII, el nacimiento de la concepción de la ironía inestable romántica amenazó directamente las coherentes aspiraciones de los fragilizados ideales modernos que retornarán, algunos años más tarde, en una restauración nunca vista: la *Aufhebung* hegeliana. *Relevo* de la aporía schlegeliana, *superación* del equívoco protorromántico a través de lo que Hegel definirá como “unidad y firmeza del carácter” (Ibid., p.177). Más tarde, la influencia de esta inestable ironía romántica promovió, en aquellos que en los siglos venideros continuarán batallando ante los supuestamente firmes cimientos ideológicos de la tradición, un *pathos* propio del *ethos* contemporáneo: una forma radical de exponer un acontecimiento sensible al propiciar una experiencia estética conforme a la crisis moderna. Desde el espacio filosófico, artístico o político, la ironía realizó hasta nuestros días una escéptica crítica al optimismo ilimitado de la modernidad fundado en la teleología del progreso y su inherente dualismo metafórico-analógico de arraigo platónico. Sin embargo, y aquí encontraremos su diferencia sutil con otras teorías críticas de ascendencia moderna, no pretendió sembrar un nuevo piso o realidad ideológica estable para sostenernos: sólo transmitió una infinitud, donde *la perfección es un tonel sin fondo*.

Se nos podría advertir que la ironía ostenta una historia preliminar al conflicto de Schlegel y Hegel: efectivamente, con anterioridad a la aporía romántica, existió la ironía de cuna clásica que fue distinguida popularmente, en su denominación latina que privilegia un horizonte retórico-político, con el nombre de *dissimulatio*.¹ Sus referentes en la antigüedad grecolatina, Cicerón y Quintiliano, cuya reflexión podría equipararse a las actuaciones literarias de un Propercio y por momentos Ovidio, demostraron que la *dissimulatio* refería a una operación retórico-política circunspecta a la sustracción del poder: específicamente el orador, subvirtiendo

¹ La noción de *dissimulatio* será desarrollada a cabalidad en la cita número 11 de este trabajo. Para un mayor acercamiento, revisar *Poema, exilio, diferendo. Aproximación a la poética del destierro en Ovidio* de Miguel Ruiz Stull y, evidentemente, a *Instituciones Oratorias* de Quintiliano.

intencionalmente la superficie literal de su discurso, procuraba articular sentidos ocultos, no literales, para desorientar a los guardianes de la ley y dar a conocer su auténtica finalidad a aquellos que se encontraban aptos para desenmascararla. Con el fin de consumar su objetivo, el orador *decía explícitamente una cosa para referirse, en realidad, a su opuesto*. Así, la *dissimulatio* brotó como un *tropo* discreto: una vez el oyente exhumaba el significado oculto que el orador pretendía transmitir, la tensión presentada literalmente en su discurso se zanjaba. Por este motivo el retórico Wayne C. Booth designó a la *dissimulatio* con el nombre de *ironía estable*, en tanto el significado velado del enunciado puede ser *reconstruido* por un oyente informado que distingue, a través de los tonos, el contexto histórico y el lenguaje no verbal del orador, aquellos signos irónicos que otros oyentes, ingenuamente engañados – generalmente los custodios del poder- no consiguen vislumbrar.

En este sentido, la *dissimulatio* no es aquel *tonel sin fondo* que, por su irresolutividad, sacó de sus cabales a Hegel; por el contrario, la ironía estable es limitada: soluciona la oposición presentada en el discurso por medio de la reconstrucción unívoca del significado disimulado, lo que la haría susceptible a ser domesticada por la dialéctica. Es diferenciándose de esta discreción del *tropo* clásico que, desde finales del siglo XVIII, la inestable ironía romántica engendró una experiencia estética significativa que, como un reflejo sin límites, encarna hasta nuestros días la crisis del sujeto contemporáneo; dicho de otro modo, transporta hasta la actualidad la imposibilidad del sujeto en reconstruir un significado estable y finito. Desde entonces, durante los siglos venideros, la amenaza que Hegel explicitó una y otra vez sobre la ironía schlegeliana redundará, como un trauma imposible de enmendar a través de múltiples microcosmos que, más allá de la dimensión filosófica o científica, resplandecerán ostensiblemente en el mundo del arte. Uno de estos microcosmos encargados de renovar esta inextinguible pugna irrumpe, a través de un acontecimiento histórico que cambiará para siempre el destino de la literatura hispanoamericana, en el Chile de la segunda mitad del siglo XX con la obra de Nicanor Parra.

Tanto el retórico Wayne C. Booth, al señalar que en la ironía “el lector descubre sus pistas ‘en el contexto’” (Booth, 1974, p. 91 – *la traducción es nuestra*-), como el filósofo Vladimir Jankélévitch, al indicar que “a lo largo de la historia, el pensamiento ha atravesado muchos oasis de ironía” (Jankélévitch, 2015, p. 11), nos permiten acceder a un cimiento indiscutible de la obra parriana: en ella la ironía es una forma que, dependiendo del contexto histórico donde se formule, exhibirá su inestabilidad retórica a través múltiples, y a veces incompatibles, contenidos. Esta es ciertamente la sutileza de una obra como la de Parra que, desde el inicio mismo de su programa poético en 1954 –si bien ya se pueden admitir ciertas agudezas irónicas en *Cancionero sin nombre* de 1937-, declara sin tapujos la aporía schlegeliana a través del título mismo de su primer gran trabajo: *Poemas y antipoemas*. Este acontecimiento histórico único e inclasificable evoca, sin lugar a duda, la tensión imposible de disparar entre *autocreación* y *autodestrucción*; no obstante, sin bien la formalidad de la inestable contradicción romántica resulta incuestionable en la obra, sus contenidos históricos no serán los transmitidos por Schlegel siglos antes. En otras palabras, Parra correrá el riesgo de infectar esa forma vacilante con variantes histórico-contextuales propias de su microcosmos, con las alteraciones políticas nacionales e internacionales de la segunda mitad del siglo XX que intervinieron, sin más, en la escena literaria nacional.

Si ahondamos en este punto, al abandonar los romances lorquianos y el verso libre whitmaniano, Parra será espectador de un nuevo mundo poético gracias a su experiencia en Oxford donde, en conjunto con la lectura de Shakespeare, John Donne y Keats, desembocará directamente en la ironía de Pound y la del Eliot ‘laforgueano’ de *Prufrock*. Particularmente estos dos últimos influjos le reflejaron, por medio de una modernidad disímil a la experimentada en Santiago de Chile, una sociedad inmersa en la espinosa época de posguerra, en la que el gran relato del sujeto moderno comenzaba a fragmentarse críticamente. Justamente en ese contexto germinará el *pathos irónico* de la poesía parriana que, lejos de ser una simple parodia o carnaval bajtineano, exhibirá una inestable reflexividad en que la sensibilidad romántica se alterna irresueltamente con el escepticismo intelectual y

la idiosincrasia popular. Sumado a esto, y en un contexto antagónico a la Inglaterra de posguerra, la escena literaria nacional de los años 50' se encontraba en pleno auge de las ideologías modernas expresadas, principalmente, por los movimientos vanguardistas y sus lenguajes que anhelaban captar la totalidad del mundo; en consecuencia, en especial huidobrianos, rokhianos y nerudianos, experimentaron una inesperada conmoción al recibir el papirotazo de la ironía parriana y, como réplica, no escatimaron esfuerzos para que, al igual que Hegel lo hiciera con Schlegel un siglo atrás, mostrar su vacuidad, superficialidad y ausencia de estabilidad ideológica.

Aquí localizamos el punto de partida del primer y más extenso ciclo irónico de la obra que hemos denominado, no por nada, *ciclo irónico antipoético*; este asume, intrínsecamente, cuatro sub-ciclos heterogéneos que se abren a medida que los contextos históricos se desarrollan: *Poemas y antipoemas de la década del 50'*, *el energúmeno de la década del 60'*, *artefactos de inicio de la década del 70'* y *la máscara del Cristo de Elqui a finales de la década del 70'*. De esta forma, luego de la ironía de *Poemas y antipoemas*, caracterizada por un pasivo y contradictorio sujeto kafkiano inmerso en el tejido histórico de guerrilla literaria, advendrá, en la década del 60, la *persona non grata del energúmeno*: máscara fragmentaria y discordante que anhela, en un contexto de *inflación ideológica* propagada por la revolución cubana, la revolución en libertad de Frei y la revolución socialista de Allende, tirar abajo activamente los derivados hegelianos de la guerra fría que, en el caso latinoamericano, se mezclaron confusamente con la poesía, la religión y la política revolucionaria - asunto que se percibe con lucidez en *Versos de salón*, *el discurso de honor a Pablo Neruda*, *Manifiesto* y *Camisa de fuerza*-. Así, a medida que se desarrolla este segundo sub-ciclo, emergerá un peculiar rasgo: una poética que reunirá la prosodia irónica, ya expuesta en *Poemas y antipoemas*, de Laforgue y Eliot, con la influencia *beatnik* representada, especialmente, por Ginsberg y Ferlinghetti. Sin embargo, la inconfundible mixtura parriana entre prosodia irónica y contracultura norteamericana llegará a su punto cúlmine con la explosión de *Artefactos* en 1972: específicamente, en la incertidumbre del último año de la

Unidad Popular, la obra parriana acudirá a una escritura enérgica que, como una granada, pretenderá despertar al lector de la somnolencia ideológica de su contexto; de modo que, combinando el método del *graffiti* con el del *comic*, la reflexividad sin fin de las tarjetas postales brotará a través del inestable desacuerdo entre texto e imagen. No obstante, estos explosivos atributos contraculturales desaparecerán forzosamente: luego de un tiempo de silencio a causa del golpe de Estado de 1973, y con el propósito de no exponerse arriesgadamente a la hostilidad militar, en 1977 la obra parriana apelará a una nueva máscara que, en su presumida inocencia y locura, cautivará al oyente con intención de despistarle: dicho de otro modo, la sociedad dictatorial perderá de vista la peligrosa ironía del *Cristo de Elqui* al ser genialmente seducida por la supuesta comicidad carnavalesca que encarnó el personaje.

Como observamos hasta aquí, los cuatros sub-ciclos del *ciclo irónico antipoético* exteriorizan, en sus inestables articulaciones, múltiples contenidos definidos por sus inconfundibles contextos. Sin embargo, todos ellos, incluido *Artefactos*, al resistir la relación analógica entre texto e imagen, pretenden despojarse a su manera tanto de la influencia vanguardista del *Olimpo poético* –rasgo elemental del ciclo irónico antipoético– como a la estabilidad ideológica del discurso moderno –distintivo que persistirá en los ciclos ulteriores de la obra–. Por esta razón, la actualización de la ironía schlegeliana en la poesía parriana se efectúa a través de un comportamiento lingüístico en que el sujeto lírico, al escindir-se sin síntesis posible, establece límites escépticos a sus propios anhelos idealistas; en otras palabras, *la ironía parriana despliega la acción de un sujeto fragmentado que, por medio de su reflexividad, obstaculiza sin solución su ingenuo idealismo.*

Sumado a esto, la puesta en juego de la ironía schlegeliana también se expresará prosódicamente en la contradictoria relación entre *métrica y sintaxis* o *ritmo y tono*: concretamente, y prolongando así la herencia de Laforgue con el verso alejandrino francés y de Eliot con el pentámetro yámbico anglosajón, la métrica del verso parriano acudirá a la afirmación y negación del endecasílabo español; rompiendo

desde ya con el exquisito acuerdo clasicista entre endecasílabo y sintaxis refinada. En otros términos, la ironía parriana establecerá la coexistencia de dos conciencias antagónicas: por un lado, la belleza del clásico endecasílabo y, por el otro, el disonante tono de la oralidad popular que, al menos en sus acepciones básicas, referirá tanto al *lenguaje cotidiano* del chileno común como a la *pop culture* – debemos agregar también el tono científico como el filosófico-.

Ambos rasgos prosódicos, la fragmentación reflexiva del sujeto lírico entre idealismo y escepticismo como la afirmación y negación del endecasílabo en español, actualizan, indudablemente, la vacilante alternancia entre *autocreación* y *autodestrucción*: aporía romántica que se prolongará, a través de disímiles contextos, en los dos ciclos venideros de la obra. La variación histórica de los sucesivos ciclos irónicos es evidente y se hace forzoso, tanto para Parra como para nosotros, explicitar su discrepancia a través de un corte histórico: *punto de fuga en donde sonó la antipoesía*. Concretamente, este es el arranque del *ciclo irónico ecopoético* de la década de los 80', que se distinguió prosódicamente por el *desplazamiento* de la ironía antipoética hacia la ecopoesía. Sumado a ello, el contexto histórico de la ecopoesía se destacó por la aparición, en plena crisis económico-social del Chile dictatorial, de bloques disidentes que en los años 70' se encontraban silenciados. Esta característica permitió a la ecopoesía explicitar la preponderancia, ya exhibida en 1972 con *Artefactos*, de la contracultura norteamericana y trasladarla a un nuevo horizonte irónico donde el foco no estaba ya dirigido a la poesía vanguardista sino a las antinomias ideológicas representadas por la guerra fría que dirigían al mundo a su extinción. Así, la actualización ochentera de la ironía schlegeliana fue representada, además de por la contradictoria relación entre métrica y tono o imagen y texto, por la irresoluble escisión entre *ecología* y *antiecología* expuesta por el *fanático*: sujeto lírico que, a través de una novedosa lectura de Lao-Tse, expone su contradicción con objeto de rehuir a las mortíferas estabilidades ideológicas de la época.

Por último, el tercer gran ciclo irónico de la obra se denomina *ironía de sobremesa* y, al igual que el ciclo irónico eco-poético, romperá de lleno con la continuidad de la poesía parriana. Su contexto histórico se sitúa en la década del 90' y se caracteriza, específicamente, por estar inmerso en un Chile posdictatorial: en otras palabras, *en un Chile posideológico o posutópico*. De modo que, y a diferencia de los contextos históricos anteriores, en los años 90' la ironía parriana dejó de ser el blanco de críticas liberales o revolucionarias; al contrario, con la caída de los grandes relatos ideológicos de guerra fría, la obra de Parra comenzó a ser apreciada por organismos nacionales e internacionales. Esto conllevó el advenimiento de numerosos reconocimientos institucionales y, por ende, a la fabricación de múltiples discursos de gratitud llamados *Discursos de sobremesa*. Sin embargo, la inestabilidad schlegeliana retornará aquí de forma peculiar: concretamente, y sumado a la irónica prosodia entre métrica y sintaxis, aparecerá una máscara doble, irresolublemente cercenada, denominada, al igual que el autor, como Nicanor Parra, que conjugará en sus discursos tanto la aparición de un vanidoso anciano hambriento de reconocimiento como la conciencia, radicalmente burlona, que niega esa aspiración triunfalista. Esta oscilación problemática entre afirmación exitista y su negación – *discurso y contradiscurso*- permitirá a la poesía parriana deconstruir, irónicamente, *el culto narcisista de la personalidad propio del capitalismo globalizado* que, al imponer el competitivo mandato de ser reconocido a toda costa, invisibiliza la inestable incompletitud del sujeto irónico. Así, la ironía de sobremesa construirá esta máscara doble a través de una engañosa seducción: influenciado por Macedonio Fernández y Cantinflas, emergerá una conciencia burlona que, en su retórica, camuflará una radical crítica al contexto posideológico en que, paradójicamente, la figura de Nicanor Parra es reconocida y premiada.

Para cerrar, y con el propósito de evitar que se confunda de entrada este trabajo con un análisis biográfico o poético-biográfico, es forzoso preguntarse: ¿Cuál es el verdadero impulso de efectuar este amplio análisis poético de la obra? ¿Será por los efectos específicos que su ironía presenta respecto al *pathos* contemporáneo? ¿Residirá en las torceduras que, al infatigablemente ironizar sobre el Ideal, genera

en el orden sensible moderno? Sabemos que el resultado estético de la poesía parriana, influenciada por una genealogía irónica que va desde las prosodias del *Prufrock* de Eliot y del *Pierrot* de Laforgue y llegando hasta las concepciones filosóficas de Schlegel, no es simplemente paródico; al contrario, esta ironía exhibe un mundo intelectual espinoso y, en ocasiones, angustioso: en otras palabras, *envuelve una experiencia sensible turbadora, donde el mundo que anidamos ya no posee pilares estables.*

No obstante, y precisamente en estos tiempos de crisis ideológica donde el sujeto continúa batallando tenazmente por su supuesta autonomía y trascendencia, uno podría insistir en preguntarse ¿no podría la ironía parriana contagiar también, más allá de angustia, un comportamiento o una acción provechosa? ¿Conseguiría expresar una experiencia de suspicacia hacia esos constantes intentos discursivos de esclavizarnos nuevamente en un mundo simbólicamente estable? Son justamente estas últimas preguntas las que intentaremos responder en lo que sigue.

Preliminares:

Impulso irónico

I

Advertencia:

El descuido irónico en el *continuum histórico antipoético*.

“Pero yo debía seguir adelante,

Debía producir.

Produje ciencia, verdades inmutables”

Nicanor Parra

Soliloquio del Individuo

“La teleología tiene en general el principio superior”

G. W. F. Hegel

Ciencia de la lógica

¿Hablar de Nicanor Parra? ¿Otra vez? Pareciera que ya se encuentra todo dicho sobre su obra. Esto asumiendo que hay filósofos, críticos y poetas que han estado hablando de la obra de Parra durante largos años y, por lo tanto, uno llegaría lamentablemente demasiado tarde. Sin embargo, nuestro abordaje de la obra parriana pretende otorgar otra lectura de la que filósofos, críticos o poetas suelen realizar en el momento de abordarla. Alrededor de este intento, y recordando a Mallarmé en “La música y las letras” cuando anuncia que “en efecto, les traigo novedades. Las más sorprendentes. Jamás se ha visto caso semejante. Hemos tocado al verso” (Mallarmé, 1979, p. 64), trataremos de desplegar cómo, en las

últimas décadas, las reflexiones acerca del verso parriano han afrontado marginalmente un rasgo fundamental de su obra²: propiedad que, al atravesar la escritura de Parra de principio a fin, resulta decisiva para concebir su radical subversión.

De esta manera, en la presente indagación hemos tomado la determinación de engendrar la existencia de un campo de saber *equivoco* sobre la escritura parriana, campo epistemológico que no posee hasta el momento distinciones histórico-filosóficas claras y, justamente por ser un territorio resbaladizo, no ha conseguido ser formulado adecuadamente, quedando bajo la sombra de otros elementos más estridentes y estables de la obra. Así, como verán pronto, a medida que nos interiorizamos en los exámenes literarios sobre la escritura de Parra, al unísono notamos, sin mayor sorpresa, que este vacilante rasgo ha sido un terreno subsidiario, superficialmente anexado como un punto más dentro de una innumerable lista de peculiaridades del trabajo antipoético, ¿Cuál es el motivo de que este imprescindible terreno, del que paradójicamente en el diálogo informal está en boca de todos, continúe operando como una característica secundaria en las exploraciones de la obra? Creemos que la razón de esta desatención, sin lugar a duda, se debe a que este atributo plantea el encuentro con un objeto difuso, una estructura equívoca que, de profundizar en ella, corremos el riesgo de hundirnos fácilmente en un desconcertante pantano retórico; por lo tanto, en pos de transitar en este movedizo territorio, debemos prepararnos, ejercitarnos y correr el riesgo - que no todos están dispuestos a aceptar- de ahogarnos. Michel Foucault, en *La arqueología del saber* de 1969, esboza una interesante orientación histórico-

² Jacques Derrida, en entrevista con Henri Ronse el año 1967, indica que la escritura deconstructiva se caracteriza por la expresión de un sistema abierto donde emerge algún recurso indecible que le da su juego. En este sentido, Derrida señalará que el modelo de la escritura deconstructiva expresa “la necesidad de esos ‘blancos’, de los que se sabe, al menos desde Mallarmé, que asumen la importancia en todo texto” (Derrida, 2014, p. 17). Advertiremos como la escritura parriana, en tanto expresión de *la necesidad irónica* de esos “blancos”, se acerca a la lógica del verso mallarmiano y, en consecuencia, a la deconstrucción derridiana – sin ser, esta última, precisamente irónica-. Uno de los objetivos de esta investigación pretende evidenciar como el verso parriano es, en realidad, un parlamento dramático moderno: en otras palabras, expresa la convivencia del verso lírico y la prosa que permite la aparición de la ironía inestable, deconstructiva e intelectualmente dramática de lo indecible e irresoluble. Parra le dirá a José Donoso en 1960 lo siguiente: “mi unidad es el verso, que en mi poesía aparece como aislado, como una serie de pedradas lanzadas al lector” (Costa, 2014, p. 27).

metodológica que nos permite dar los primeros pasos para abordar esta incierta cualidad:

“Por debajo de las grandes continuidades del pensamiento, por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu o de una mentalidad colectivas, por debajo del terco devenir de una ciencia que se encarniza en existir y en rematarse desde su comienzo, por debajo de la persistencia de un género, de una forma, de una disciplina, de una actividad teórica, se trata ahora de detectar la incidencia de las interrupciones” (Foucault, 2015, p.12).

¿Qué nos evidencia este pasaje? En el Foucault aspira a mostrarnos como la metodología historiográfica, en tanto modelo de investigación que indudablemente desacredita, aborda un objeto histórico determinado: concretamente, este objeto es abordado como *una sucesión temporal uniforme y continúa* que lo arrastra en una dirección donde todos los supuestos y valorizaciones convergen en un mismo territorio, en un topos común. Específicamente, en el caso de esta investigación, la continuidad homogénea del objeto historiográfico ha admitido tradicionalmente el nombre de *antipoesía*; por lo tanto, la advertencia foucaultiana permite distinguir la existencia de un tratamiento *teleológico* de la obra parriana que ha alimentado la habitual idea de que la antipoesía – y con ello el antipoeta-, más allá de las características específicas del contexto histórico en que emerge, continuaría inalterable a través del tiempo, sin escansiones significativas hasta nuestros días. Este tratamiento teleológico del objeto antipoético sólo es entendible si se enlaza con aquella operación histórico-epistemológica que Foucault denominó *tradicón-influencia*:

“La descripción de las *influencias*, de las *tradiciones*, de las *continuidades* culturales, no es pertinente, sino más bien la de las coherencias internas, de los axiomas, de las cadenas deductivas, de las compatibilidades. En fin, sin duda las escansiones más radicales son los cortes efectuados por un

trabajo de transformación teórica” (ibid., pp. 13-14 –*el subrayado es nuestro*-).

Distinguimos en la obra parriana como la *tradición-influencia* se corresponde inherentemente con la idea de *continuum histórico antipoético* que estamos desarrollando. Concretamente, la tradición-influencia en esta investigación refiere a la presencia operativa de aquellos discursos histórico-filosóficos que circundan la obra de Parra, narraciones que se entraman de acuerdo con un modelo teleológico que finalmente constituirán un todo homogéneo, una *verdad inmutable*, que se transmitirá, comunicará y divulgará sin mayor cuestionamiento en nuestra cultura. De esta forma, la contrariedad de la continuidad histórica antipoética, es que no logra circunscribirse a *contextos históricos heterogéneos* de la obra, tramas históricas específicas e imprescindibles que, más allá del inalterable discurso antipoético, permiten vislumbrar – en sus escansiones históricas- tanto la coherencia interna de la obra como sus cadenas deductivas a través del rasgo elemental de *la expectativa ironía*. Por lo tanto, como examinaremos pronto con el tradicional tridente parriano de lo oral, el humor y lo popular, el abordaje teleológico de la escritura de Parra, al excluir el impulso irónico inherente de la obra, puede adoptar formas universales y atemporales de divulgación cultural que convergen en el uso cotidiano de la nominación *antipoesía* ¿Cómo se constituyó esta inalterable verdad que promovió el descuido del impulso irónico en la obra?³

En el momento que se habla de *antipoesía*, tanto en los medios de comunicación masiva como en las exploraciones literarias, generalmente se construye un abordaje *estático* de la obra que no reconoce ciclos, fragmentaciones radicales o identidades heterogéneas dinamizadas por expectativas contextuales e históricas

³ En una entrevista titulada “Diálogo apócrifo con Nicanor Parra” de 1959, Parra le dirá a Luis Droguett que “las formas *tradicionales* me eran fáciles, hasta podría decir, sin falsa modestia, que era un virtuoso en ellas (...) Después de todo estamos metidos en este universo de *influencias*” (Costa, 2014, p. 73 –*el subrayado es nuestro*-). Justamente la escritura antipoética le permitió a Parra interpelar, sin superar, ese universo de tradición-influencia. Es pertinente señalar que el propósito del presente trabajo es interpelar, sin resolver, el universo discursivo que promueve la supuesta continuidad histórica de la antipoesía en la obra de Parra. Para ello introduciremos heterogéneas escansiones históricas de la obra expresadas por el rasgo irónico de su escritura.

disímiles de escritura. Para dar algunos ejemplos de la inmovilidad del *continuum antipoético*, y comenzando primero por los medios masivos de comunicación, podemos evocar el célebre comercial “Yo tomo leche” que plasmó Nicanor Parra en televisión abierta el año 2005⁴: concretamente, si ponemos atención a aquella escena de treinta y dos segundos de duración, mientras Parra actúa y habla en el comercial - en donde incluso se da el tiempo de realizar una especie de artefacto visual- en la parte inferior derecha de la pantalla asoma escrito, evidentemente con el fin de identificar al longevo personaje, “Nicanor Parra, antipoeta”. Lo llamativo de este montaje refiere a la certidumbre con que se enuncia el lazo perpetuo de la imagen de Parra con la nominación de antipoeta, ¿Qué convencionalidad nos proporciona la certeza histórica de que Parra, en el año 2005, *continuaba siendo antipoeta* al igual que en el año 1954? En la escena, la particular relación de la ironía con las expectativas de su contexto histórico se encuentra forcluida; por lo tanto, la permanencia de la nominación antipoeta permanece invariable aunque pertenezca, como veremos, a un ciclo irónico anterior.

Otro ejemplo de este *continuum antipoético* en los medios de comunicación masiva lo advertimos en el año 1998 cuando, entre flashes y cámaras de televisión, Nicanor Parra pronuncia en la Estación Mapocho un recital de más de una hora de duración ante tres mil personas titulado como “El siglo XX y yo nos estamos muriendo”. Este acontecimiento permite distinguir con claridad la magnitud de la figura de Nicanor Parra en nuestra cultura popular: al igual que un artista de rock presentándose en un recital masivo, Parra se desenvuelve como una estrella que firma autógrafos, recibe besos de grupies, y disfruta los gritos de los fans pidiendo “una más, sólo una más” antes de dejar el escenario. Este recital fue conocido en los *mass media* con el nombre de “recital antipoético”, y lo que ocurrió en aquel lugar no deja de llamar la atención: el auditorio sonrío festivamente, incluso llegando a las risotadas, como

⁴ Este comercial se basó en la campaña publicitaria estadounidense del año 1993 llamada “*Got Milk?*” donde participaron figuras mediáticas como David Beckham, Britney Spears, Salma Hayek, entre otros. En Chile, el año 2004, se realiza la versión criolla de esta campaña invitando a personajes de la farándula: Marlene Olivari, el Rumpy, Fernanda Urrejola y Jorge Valdivia. Debemos subrayar, como verán posteriormente, que la vinculación entre Nicanor Parra y la farándula será uno de los ejes irónicos que desarrollaremos en esta investigación.

si estuviera presenciando el show de un letrado humorista con cada lectura que Parra realiza⁵. Sin embargo, ¿qué nos ha proporcionado la idea de que la característica principal del ciclo histórico antipoético, desde su inicio en 1954, es generar risa, *humor carnavalesco*? ¿Qué nos dice que lo que sucedió ese día fue efectivamente un “*recital antipoético*”? Al igual que en el ejemplo anterior, las expectativas del contexto histórico donde emerge la ironía en este gran reconocimiento – que sin lugar a duda Parra merece- se encuentra desterrado: el recital pertenece a un ciclo irónico de la obra parriana que, como veremos, es contextualmente heterogéneo al ciclo irónico donde emerge el sujeto antipoético.

Si dejamos los ejemplos ligados al abordaje de la obra parriana por los *mass media* y nos interiorizamos en los escritos referidos a ella, encontraremos un interesante tejido que insinúa, ambivalentemente en la mayoría de los casos, la existencia estática del *continuum histórico antipoético* y la *forclusión de los heterogéneos ciclos irónicos*. Comenzaremos a visibilizar esta ambigüedad con el investigador, esteta y poeta chileno Federico Schopf, quién es considerado en el mundo de las letras por ser especialista en las obras de Vicente Huidobro y Nicanor Parra; de esta forma, como ya lo titulaba una entrevista que otorgó al diario La Tercera el año 2009, es el “gran promotor de la antipoesía” (15 de septiembre 2009). En su ensayo titulado *Parra: arqueología del antipoema* de 1984, advertimos que, desde el título, Schopf proyecta una mirada histórica-literaria de la obra parriana que tiene como objetivo alentador, al menos para nosotros, “la determinación de algunos rasgos diferenciales del antipoema y su desarrollo” (Schopf, 1984, p. 14); de esta manera, en párrafos posteriores, Schopf revelará que el verdadero propósito del ensayo es evidenciar que “las insuficiencias expresivas del poema “de la claridad” y la crisis de la visión del mundo que lo sustenta –obtenidas en el trabajo poético mismo-, constituye una de las causas del surgimiento de los antipoemas. El propósito de este ensayo es justamente la descripción de esta crisis, manifiesta en indicios y rasgos de los poemas mismos” (ibid., pp. 16-17). Por lo tanto, Federico Schopf se

⁵ Las imágenes de aquel día se encuentran registradas en el documental *Retrato de un antipoeta* de Victor Jiménez Atkin del año 2009.

ocupará de examinar aquel período de la obra parriana que abarca desde *Cancionero sin nombre* de 1937 a la histórica publicación de *Poemas y antipoemas* en 1954; en otras palabras, se propondrá visibilizar las divergencias y continuidades del denominado *período preliminar* de escritura parriana, con sus idas y vueltas, hasta la constitución histórica de la antipoesía fechada en la década del 50'. Este propósito investigativo, si bien lo han abordado numerosos críticos en distintos momentos⁶, es sumamente valioso para nuestra investigación; puesto que, permite vislumbrar las condiciones histórico-contextuales específicas –*epistemes*- que generaron la irrupción del ciclo antipoético, primer ciclo irónico de la obra parriana. No obstante, y a diferencia de Schopf, nuestra investigación extiende el examen de la obra de Parra a ciclos irónicos posteriores, períodos donde la contingencia del contexto histórico y las herramientas escriturales de Parra se modifican radicalmente. Más allá de estas distinciones, la importancia del ensayo de Schopf es que, no sin paradojas metodológicas, exhibe abiertamente la necesidad del continuum histórico antipoético:

“Para su reconocimiento histórico-literario falta aún una cantidad suficiente de análisis de textos concretos, y falta todavía una mayor distancia histórica (que junto al inevitable extrañamiento nos entregue la posibilidad de una visión total o, al menos, la ilusión de que al menos hemos obtenido esa visión)” (Schopf, 1984, p. 13).

¿A qué se refiere Schopf con esta *distancia histórica* que posibilitaría una *visión total*, ilusoria o no, de la antipoesía parriana? ¿No es esta distancia la expresión de un enfoque que se orienta hacia una comprensión teleológica del objeto–antipoema en un continuum totalizante? Sin lugar a dudas, el análisis de Schopf se encuentra en un terreno ambiguo: por un lado, pretende el interesante abordaje arqueológico-

⁶ Como ejemplos - no podremos nombrarlos todos debido a su cantidad-, podemos encontrar por orden temporal los exámenes de Enrique Lihn en 1951 “Introducción a la poesía de Nicanor Parra”, José Donoso “Parra: reniega del código, la mesa y el reloj” de 1960, Armando Uribe “Como un herido a bala” de 1967, Mario Rodríguez “Nicanor Parra, destructor de mitos” de 1970, Mario Benedetti “Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad” de 1972, entre muchos otros.

diferencial de la episteme antipoética; por otro lado, incita desde el inicio un conocimiento meta-histórico característico de la historiografía⁷ que, gracias a su distanciamiento y posibilidad de visión total, podría reconocer la ilusoria continuidad de la antipoesía más allá de las expectativas particulares del contexto histórico en que se desarrolla.

Esta reflexión histórica la reencontramos en otro ensayo de Schopf titulado *Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provisorio* publicado el año 2010. En este escrito, nuevamente desde una metodología foucaultiana, Schopf transitará desde el método arqueológico expuesto en 1984 hacia el método genealógico. Con el objeto de contextualizar, explicitaremos que para Foucault la introducción del método genealógico viene acompañado de un cambio en sus intereses filosóficos: específicamente, si el método arqueológico era una herramienta que presenta, por medio de la escansión en epistemes, la ilusoria continuidad teleológica del saber promulgada por la influencia de la tradición; el método genealógico, por otra parte, procurará exponer tales discontinuidades históricas al disponerlas como *piezas de poder* en *dispositivos políticos heterogéneos*: en otras palabras, la genealogía inserta a la crítica del continuum epistemológico los mecanismos de poder circunstanciales que los condicionan⁸. Desde el principio del ensayo, observamos con entusiasmo como Schopf se propone explicitar las discontinuidades históricas de la antipoesía: la primera de ellas, discontinuidad que compartimos plenamente al ser parte del primer ciclo irónico parriano, es que “la antipoesía ha inaugurado un nuevo comienzo en el ámbito de la poesía hispanoamericana del siglo XX y, en ondas sucesivas, ha marcado el ámbito de la poesía en lengua española” (Schopf, 2010, p. 173). Como

⁷ Para Foucault, el método historiográfico se ocupa de aquellos conocimientos descriptos según su progreso continuo hacia una objetividad científica tradicional; por el contrario, y a diferencia de esta metodología, el método arqueológico aborda la historia de las condiciones de posibilidad del saber y sus discontinuidades denominadas *epistemes*. La discontinuidad histórica de la obra parriana es precisamente lo que se pone en juego con las epistemes irónicas en esta investigación.

⁸ La procedencia nietzscheana del concepto de genealogía, que lo podemos rastrear en la primera conferencia de “La verdad y las formas jurídicas” de 1973, le permite a Foucault investigar la supuesta inalterabilidad del saber a partir de contextos históricos contingentes de poder/expectativas que lo condicionan.

se señaló, es indudable que desde 1954 la antipoesía representa un extraordinario acontecimiento discursivo en el contexto literario de posguerra del orbe hispanohablante; por esta razón Schopf, retomando su tesis de 1971 titulada *Del vanguardismo a la antipoesía*, indicará que esta indispensable discontinuidad forma parte de un movimiento histórico de la obra que va “desde las vanguardias hasta la antipoesía y las perspectivas abiertas por esta” (ibid., p. 173). En el tramado de nuestra investigación, esta cita promueve la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las perspectivas abiertas por la antipoesía después de su aparición en el año 1954? Schopf esperará hasta el final del ensayo para dar respuesta:

“Los efectos de la escritura antipoética parecen ir más allá de la oposición – relativa, como ya sabemos- entre poemas y antipoemas, mutuamente contaminados. Algunos momentos de su desarrollo – visto como un conjunto abierto, como una serie discontinua de resultados- se sostienen en el límite entre el arte y el no arte, fragilizan (corroen, socavan) la distinción tradicional entre poesía y no poesía” (ibid., p. 217).⁹

En su notable examen histórico, Schopf no repara en aquellos elementos contextuales de la obra parriana que permiten generar un período posterior al incomparable ciclo escritural antipoético; de esta manera, si bien compartimos la idea de que en contextos históricos ulteriores de la obra se “fragiliza la distinción original entre poesía y no poesía”; es justamente por esa misma razón, que nos alejamos de su contradictoria conclusión: específicamente, desestimamos la existencia inmutable de la nominación “antipoesía” en la obra de Parra, nominación que según Schopf estaría “abierta” hasta nuestros días. Por lo tanto, el propósito explícito del ensayo es:

⁹ Este es precisamente el problema histórico-filosófico que se abordará en esta investigación: la escritura antipoética, parte del primer ciclo irónico, se caracteriza por hacer convivir, sin resolver, la tensión de las oposiciones –Poemas y antipoemas-. El desarrollo posterior de Parra, que Schopf problemáticamente identifica con escritura antipoética, recibirá en nuestra investigación otros nombres al pertenecer a otros contextos irónicos de la obra.

“No anclar los efectos histórico-literarios de la obra de Parra exclusivamente en los Poemas y antipoemas inaugurales, sino reconocerlos también en el desarrollo siguiente de su producción literaria que, me parece, ha marcado hitos relevantes –focos de irradiación de mayor o menor intensidad- en la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Naturalmente, la influencia de la antipoesía de Parra no se limita” (ibid., p. 175).

Pero ¿Qué señales vislumbra Schopf para estipular que desde 1954 hasta el año 2010 la obra de Parra se caracteriza por ser antipoética? El equívoco de este examen histórico es que, como vamos observado, no erra del todo; sin embargo, pierde de vista la fundamental relación entre ironía y expectativas históricas: por un lado, y este es el acierto de Schopf, el primer ciclo irónico parriano representado por la antipoesía emerge en el contexto histórico donde su escritura entra en conflicto con las vanguardias literarias modernas – representadas, fundamentalmente en Chile, por los poemas de Huidobro, De Rokha y Neruda-; por lo tanto, en el año 1954 para “el poeta parriano era ya clara la falta de credibilidad respecto del presente en que había caído – según lo llaman los teóricos del posmodernismo- *los grandes relatos* del pasado en el campo de la literatura (ibid., p. 177). Así, la denominada escritura antipoética, en tanto primer ciclo irónico parriano, se caracteriza por “operar sobrepuesta a la modernidad en crisis” (ibid., p. 179), por actuar irónicamente sobre el destino baudeleriano del poema moderno. Sin embargo, ¿Qué pasa con la obra de Parra cuando el contexto histórico de su escritura ya no está referido a la caída de los grandes relatos en el campo de la literatura? ¿Qué ocurre con la ironía en Parra cuando las teleologías latinoamericanas se han esfumado – primero por el golpe militar y luego por la transición democrática- y adviene el sinsentido del capitalismo salvaje? ¿Por qué nominar a la obra en esos períodos con el nombre de antipoesía cuando el mismo Parra explicita que en esos contextos la ironía no transita por los inestables y contradictorios rincones del antipoeta/energúmeno? El descuido histórico-contextual del impulso irónico induce, conscientemente o no, al *continuum histórico*

antipoético. Es quizás bajo este contexto que debemos examinar la siguiente cita de Schopf:

“La escritura antipoética no sabe a dónde va, sino que se siente *solicitada* hacia ciertas direcciones y se precipita en ellas, a veces *desviándose* del camino que estaba explorando” (ibid., p 184).

Para Schopf, después del denominado período preliminar parriano, sólo existe una discontinuidad significativa en la obra y esta acontece en 1954 con *Poemas y antipoemas*, luego de ello sólo hay *desvíos* históricos propios de la escritura antipoética; por lo tanto, esta última continuaría existiendo a pesar de los intereses contextuales. No negamos la discontinuidad expuesta por Schopf; sin embargo, reconocemos otras genealogías irónicas en la obra de Parra, epistemes surgidas en tejidos históricos diversos –dictadura y transición- que no pertenecen al contexto escritural de la ironía antipoética. Esta investigación permitirá retomar, con sus inherentes diferencias, el subversivo impulso irónico de la obra parriana en aquellas circunstancias disímiles. Para terminar, subrayaremos que la *continuidad antipoética* sólo es permisible para Schopf si se admite que la obra de Parra, al menos desde los años 80’ en adelante, se orienta hacia una “tendencia de la antipoesía a la *espectacularización*”¹⁰ (ibid., p. 213). Pronto veremos como la noción de *espectacularización* en Parra autoriza la persistente existencia de la escritura antipoética hasta nuestros días.

Ajeno a la sistematicidad histórica de Schopf, encontramos los interesantes comentarios del abogado y columnista Carlos Peña en su examen titulado “Parra: un hombre a la intemperie” publicado el año 2012. La labor de Peña, desde la apertura del texto, procura subrayar que lo más extraordinario de la obra y vida de Parra es su “increíble extensión temporal” (Peña, 2012, p. 33). Sin embargo, lo que

¹⁰ La hipótesis de la *espectacularización antipoética*, también evocada por Leonidas Morales en su texto *Subversión y espectáculo: la antipoesía de Nicanor Parra* del año 2015 y Lucas Costa en *Chanchullos: Parra antes de Las Cruces* del año 2014, permite su inscripción en un continuum histórico que olvida el heterogéneo anclaje irónico de la obra.

hace atrayente a este ensayo, es que su objetivo central pretende “indagar los lazos que median entre la obra de Nicanor Parra y el transcurso histórico donde ella ha acontecido” (ibid., p.33) ¿Cuáles serán los contextos históricos que permitirán a Peña dar cuenta de la variabilidad de la obra de Parra? Luego de que promueva como ejemplos los enlazamientos de la obra de Neruda y Enrique Lihn respecto a sus acontecimientos históricos, Peña establecerá que en el caso de la obra de Parra es curioso que “a la hora de acercarse a ella con el ánimo de indagar los vínculos con la historicidad inmediata, es la ausencia de esos temas lo que prima” (ibid., p.35), especificando que esta última “es alérgica, con la misma intensidad, a la trama inmediata de la historia” (ibid., p.35). Pero, en su excepcionalidad escritural, ¿la obra de Parra trascendería sus contextos históricos? ¿Este razonamiento no sería otra variación del *continuum histórico antipoético*? Antes de pretender dar respuestas a estas preguntas, lo más llamativo del texto está por venir, y sobreviene en el instante que Peña revela las causas del supuesto “desdén hacia la circunstancia histórica” (ibid., p. 36) de la obra:

“La más obvia de las razones que explican esa actitud puede ser rastreada en todas sus intervenciones públicas desde el discurso que acabo de citar¹¹ y hasta 2007, fecha de la última de sus entrevistas, en su insobornable independencia, su rechazo final y terminante a cualquier forma de idolatría o servidumbre” (ibid., p. 36).

Según Peña, desde 1962 hasta el año 2007, la obra de Parra sería extraordinariamente independiente a la idolatría/servidumbre de los contextos históricos específicos en que emerge, asumiendo así, a diferencia de Neruda o Lihn, un *continuum histórico inalterable* que reivindicará de la siguiente manera:

“Característica que proviene de una convicción intelectual profunda que, con todas sus contradicciones y vacilaciones frecuentes, ha intentado

¹¹ Carlos Peña se refiere al discurso de bienvenida en honor a Pablo Neruda que realiza Nicanor Parra el año 1962 en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile.

expresar mediante su poesía: la convicción de que la palabra nos formula promesas que están destinadas a ser defraudadas” (ibid., p. 37).

Para Peña esa “convicción de que la palabra nos formula promesas destinadas a ser defraudadas” refiere específicamente a aquellas “convicciones que la Antipoesía transpira” (ibid., p. 39). Por lo tanto, y en este punto debemos detenernos, la noción de antipoesía con *A* mayúscula utilizada en el escrito, a diferencia de la oscilación parriana donde los poemas aparecen irónicamente con *P* mayúscula y los antipoemas con *a* minúscula, ciertamente apunta a la generalización *Histórica* de esta: en otras palabras, la escritura *Antipoética*, al ser independiente de cualquier contexto histórico específico, abarcaría teleológicamente – al igual que el destino del poema moderno- toda la *Historia* de la obra parriana¹². Sin embargo, hay que ser claro en ello, si bien consideramos que esta *convicción intelectual* de Parra no trasciende la historicidad en donde emerge; es precisamente por ese motivo que la podemos situar en un determinado ciclo de la obra, seguramente el más célebre de todos sus ciclos históricos, en donde vemos emerger un topos retórico particular, un tipo de palabra irónica que juega un papel subversivo en el uso del lenguaje poético del primer ciclo. A pesar de ello, y será parte de nuestro desarrollo ulterior, advertimos que esta convicción de Parra es alterada con la llegada de nuevos contextos históricos: tramas donde la ironía de la obra variará y abandonará el escenario antipoético para centrarse en la ironía ecopoética y, posteriormente, en la ironía del orador de sobremesa.

En la senda de una reflexión histórica sobre la obra de Parra, tenemos el convencimiento de que el despliegue más interesante se encuentra en la tesis doctoral del poeta y crítico literario Niall Binns titulada *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn)* del año 1996.

¹² La interpretación Histórica de Carlos Peña tiene una clara influencia de Heidegger y Wittgenstein: “Nicanor Parra, sin ninguna exageración, es nuestro Heidegger o nuestro Wittgenstein” (Peña, 2012, p. 25). Creemos que aludir a estas referencias filosóficas para explicar la subversión antipoética es errada, pierde completamente de vista los cambios irónicos en la obra y sus heterogéneos contextos históricos. De esta manera, al menos para Peña, la obra parriana se compone de un sólo ciclo *Antipoético* donde la *convicción intelectual* de Parra es inalterable en el transcurso de la *Historia*.

La investigación de Binns comienza estableciendo que la obra de Parra se inclinaría “siempre hacia Aristófanes más que a Esquilo o Sófocles” (Binns,1996, p. 4) al ser Aristófanes, al igual que el antipoeta, “el responsable de la crítica, el desplazamiento y una desdivinización de los grandes poetas clásicos” (ibid., p. 4). Este posicionamiento nos parece interesante y, en consecuencia, lo compartimos: por un lado, creemos efectivamente que esta *desdivinización* del canon poético moderno por parte de la escritura antipoética es un rasgo ineludible en la obra de Parra; sin embargo, y aquí nuestra diferencia, pensamos que esta desdivinización pertenece sólo al primer ciclo irónico antipoético y no a la totalidad de la obra en donde emergerán operaciones irónicas diversas en disímiles contextos históricos. De esta manera, Binns considera el desplazamiento y la desdivinización antipoética como rasgos históricos inalterables de la obra parriana que surgirían, posición que compartimos al menos para el primer ciclo, al enlazarla históricamente con “lo posmoderno en Hispanoamérica” (ibid., p. 25). Sin lugar a duda el ciclo irónico antipoético “es una manifestación privilegiada de lo que pudiera ser una posmodernidad hispanoamericana” (ibid., p. 26) y Binns fraguará esta idea, en primer lugar, con las reflexiones de Lyotard y Jameson para trasladarse posteriormente al contexto latinoamericano con Octavio Paz y, en Chile, con José Joaquín Brunner y Hopenhayn. Lo sugestivo de este desarrollo es que, en medio de aquel recorrido histórico, Binns expone – aunque sea escuetamente - las postulaciones retóricas que W. C. Booth y Alan Wilde realizan sobre la ironía. No obstante, más allá de estas interesantes referencias, el continuum histórico antipoético está presente en el examen; puesto que, desde su aparición en 1954, la escritura antipoética “renuncia a la búsqueda de lo nuevo” (ibid., p. 59):

“Es la ruptura que pone fin a las rupturas, que se erige como nec plus ultra y conduce a una consiguiente disolución de lo nuevo. En esta tesis, pretendo mostrar que éste es el caso específico de la antipoesía” (ibid., p. 60).

Es importante subrayar que comprendemos la argumentación de Binns: específicamente la escritura antipoética, en tanto paradigma de la última gran ruptura moderna, escaparía de la lógica vanguardista de la novedad y se sumergiría de lleno en la tradición posmoderna. Sin embargo, nuestra posición, si bien comparte gran parte de estas reflexiones, comprende que el subversivo ciclo irónico antipoético no *supera* la modernidad sino que la *inestabiliza, irresolublemente*, jugueteando irónicamente con ella. Por lo tanto, la escritura antipoética aún se mueve problemáticamente al interior de parámetros modernistas y, bajo ese contexto, no sería la última gran ruptura irónica que encontraremos en la obra de Parra. El objetivo de la tesis histórica Binns lo volveremos a encontrar al final de su investigación al confirmar que:

“La antipoesía es, entonces, la ruptura definitiva con la tradición de la ruptura, la novedad que agota novedades ulteriores, y el punto final de las vanguardias hispanoamericanas” (ibid., p. 234)¹³.

Esta reflexión respecto a la escritura antipoética la volveremos a encontrar con Federico Schopf:

“No solo 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” (Schopf, 2010, p. 212).

Creemos que, al menos en el primer ciclo irónico, la poesía de Parra no pertenece completamente a la posmodernidad, no “sustituye” o “supera” su anclaje moderno; por el contrario, la escritura antipoética todavía se localiza en lo que Harold Bloom

¹³ La tesis sobre *la ruptura que pone fin a las rupturas posteriores* la podemos reencontrar en el interesante trabajo de Mario Rodríguez titulado como “Órbita de Nicanor Parra” de 1996 cuando menciona que “la escritura de Parra al mismo tiempo que se instala en la tradición de la ruptura, ironiza y desvaloriza esa tradición rupturista” (Rodríguez, 1996, p. 21). La reflexión de Rodríguez es muy interesante: por un lado, logra advertir el arraigo ambivalentemente moderno de la antipoesía; sin embargo, promueve un *continuum antipoético* al generalizar esta reflexión a toda la obra de Parra.

denominó como la “ansiedad de la influencia”: en otras palabras, la ironía antipoética aún requiere diferenciarse, por medio de una “mala lectura”, de sus Padres o antecesores modernos –Huidobro, Neruda, De Rokha, entre otros- para darse un espacio literario iconoclasta propio. Sin embargo, y aquí lo paradójico de este esfuerzo, tal divergencia para Bloom pertenece inseparablemente a la lógica vanguardista de la que Parra intenta ironizar. La consecuencia del examen de Binns y Schopf, al no advertir la irresoluble ambivalencia del germen irónico-moderno del primer ciclo antipoético, es que ocasiona una generalización histórica, un *continuum* de la obra parriana que pierde así de vista sus posteriores *rupturas* o *ciclos irónicos* heterogéneos. Si excluyéramos el examen de la ironía en los disímiles contextos históricos de la obra, podríamos efectivamente razonar que la antipoesía es *la ruptura definitiva con la ruptura*; sin embargo, si hemos de orientarnos por el tratamiento irónico, advertiremos la aparición de *nuevas rupturas*: veremos surgir, más allá de la antipoesía, las heterogéneas intensidades de los ecopoemas y los discursos de sobremesa.

Como estamos desplegando, si concedemos un papel decisivo a la relación del impulso irónico con los contextos históricos particulares de la obra de Parra, tendremos la posibilidad de engendrar un examen retórico-filosófico que se aleja de las concepciones que promueven, subyacentemente, una concepción teleológica de la antipoesía. En consecuencia, veremos aparecer identidades históricas heterogéneas que frecuentemente han sido confundidas con la escritura antipoética y que, todas ellas a su manera, promueven disímiles intensidades irónicas. Recordemos que Parra en *Soliloquio al Individuo*, luego de proponer “Pero yo debía seguir adelante/ Debía producir/ Produje ciencia, verdades inmutables”, señalará finalmente:

Bien.

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.

Ciertamente este antipoema da cuenta del propósito de nuestro análisis. Notamos aquí como el sujeto antipoético se pone la máscara del Individuo, con *I* mayúscula –argumento que recuerda el análisis *Histórico* de la *Antipoesía* de Peña-, para expresar la existencia de un *espíritu histórico continuo* que consume, íntegramente, el gran relato teleológico de la humanidad. Sin embargo, y aquí sobreviene el tinte irónico, a medida que avanza el poema, este gran relato Histórico va perdiendo poco a poco su inalterable potencia: concretamente, el Individuo comienza a proyectar involuntariamente sus preocupaciones, sus angustias y expectativas, todas ellas hundidas en la crisis histórica de la modernidad. Por lo tanto, en la parte final del poema, vemos germinar la deconstrucción de la continuidad teleológica a través del advenimiento de un sujeto fragmentado, discontinuo, expuesto a la contradictoria e inestable ironía de la vida: en otras palabras, no hay sentido lineal donde se puede avanzar a una meta o retroceder a un supuesto origen.

El *continuum histórico antipoético* es aquel gran relato que, al subsumir el radical impulso irónico de la obra de Parra, no logra distinguir las discontinuidades históricas inherentes a ella. Es seguramente alrededor de este argumento que podemos comprender la siguiente reflexión de Lyotard:

“Los grandes relatos se han tornado poco viables. Estamos tentados a creer, pues, que hay un gran relato de la declinación de los grandes relatos” (Lyotard, 1987, p. 40).

La ironía parriana se encuentra constantemente amenazada por la demanda, voluntaria o no, de la estabilidad teleológica: en otras palabras, está continuamente coaccionada por ese “gran relato de la declinación de los grandes relatos” que denominamos el indivisible continuum antipoético. Es bajo esta explicación que

podemos entender la reflexión de Paul de Man cuando indica, precisamente hablando de la estabilidad narrativa de la teleológica, que “la ironía, en efecto, puede ser muy peligrosa. Habría, en efecto, algo muy amenazante en la ironía contra los intérpretes de la literatura, que dependen de la comprensibilidad de la literatura, querrían protegerse” (De Man, 1998, p. 236). La intención en lo que sigue es la exposición de aquellos elementos específicos que han promovido la supremacía del continuum histórico antipoético – el gran relato del fin de los grandes relatos- y, por lo tanto, la domesticación de los heterogéneos ciclos irónicos parrianos.

II

Descontextualización histórica de la ironía parriana: el tridente oral-humor-popular.

*“x una parte proyectaba
pronunciar
El último discurso malo del siglo
XX
Y a reglón seguido
El primer discurso bueno del
siglo XXI”*

Nicanor Parra
Mai Mai Peñi

*“Así, en el curso de su historia,
el pensamiento ha atravesado
varios oasis de ironía”*

Vladimir Jankélévitch
La ironía

Por razones que continuaremos explicando, popularmente se ha divulgado a la escritura antipoética como un *continuum* histórico inextinguible y, como resultado, se ha arribado a un doble problema – que, en realidad, es uno y el mismo-: en primer lugar, la idealización de la antipoesía y, en segundo lugar, la ausencia de la trama histórica donde esta última emerge y desaparece. Como verán pronto, el advenimiento de los heterogéneos ciclos en la obra, rupturas totalmente heterogéneas al primer ciclo de escritura antipoética, sólo es perceptible si se desenmaraña -retórica y filosóficamente- el movimiento histórico que asume la ironía al interior de la obra de Parra. De esta manera, no podemos desconocer los contextos específicos en donde emerge la ironía: tejidos históricos en donde se

ponen en juego los horizontes de expectativa tanto del texto como del lector. En este sentido, veremos que la descontextualización de la obra parriana ha posicionado a la ironía en un lugar difuso y subsumido a otros elementos figurativos más llamativos que no requieren un esfuerzo de historización, ¿Qué influencias específicas han sembrado este descuido? Umberto Eco, en su texto titulado *Lo posmoderno, la ironía, lo ameno* de 1985, nos entrega una valiosa orientación sobre la descontextualización histórica de la ironía en literatura:

“Desgraciadamente, ‘posmoderno’ es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza” (Eco, 1985, p. 71).

Sabemos que los múltiples exámenes de la obra parriana, si bien abordan de manera heterogénea la escritura antipoética -por ejemplo, explicitan abordajes filosóficos, retóricos, literarios, políticos, psicoanalíticos, biográficos, etc., también comparten, inmutablemente, *condiciones en común* que, al analizarlas fuera de su particular contexto histórico, permiten una trascendencia incuestionable: parafraseando a Eco, estas condiciones en común de la antipoesía, si las descontextualizamos, se vuelven términos aplicables “para cualquier cosa”. Una de estas llamativas condiciones refiere a la radical marca de la *oralidad*¹⁴ que inunda la escritura antipoética; de esta manera, distinguiremos como este rasgo es una de las causas de desatención permanente de la ironía en los heterogéneos ciclos en la obra¹⁵. Por lo tanto, con el fin de otorgar una definición momentánea de este topos, indicaremos lo siguiente: el *continuum histórico antipoético* se adjudica, como telón de fondo, el objetivo de evidenciar como la escritura parriana exhibe paradójicamente la dimensión del lenguaje hablado, cotidiano, en el lenguaje escrito y, sería precisamente por este motivo, que su estatuto escritural poseería una soltura de

¹⁴ A la condición de la oralidad parriana se le ha otorgado un sinfín nombres en diversos momentos: por ejemplo, poesía hablada, poesía conversacional, poesía dialógica, poesía coloquial, poesía auditiva, poesía cotidiana, poesía bucal. Hemos tomado la decisión en este trabajo, con el objetivo de no promover confusiones, de reunir las a todas con el nombre *oralidad*.

¹⁵ Como se verá en este capítulo, se le sumará a la condición oral la condición común del humor y lo popular.

sintaxis poco antes vista. Si bien juzgamos que esta afirmación es innegable – la marca de la oralidad se encuentra por todos lados en la obra-; al mismo tiempo subsume el histórico rasgo irónico como un elemento más entre otros. Como ejemplo de ello, disponemos del ensayo de Leonidas Morales titulado *Poemas y antipoemas* publicado el año 1995; concretamente, el autor destacará ahí lo siguiente:

“El lenguaje del antipoema es léxico, la entonación y la sintaxis del *lenguaje hablado* por el hombre común en los espacios urbanos actuales. Un modelo pues de *oralidad* y no de escritura” (Morales, 2015, p. 153).

Específicamente, Morales en esta afirmación se encuentra desarrollando como la oralidad, en tanto elemento central de la escritura antipoética, subvierte los componentes de la escritura modernista personificada, fundamentalmente en Chile, por Neruda, Huidobro y De Rokha; de esta manera, cuestión relevante para concebir esta condición, Morales indicará que la oralidad antipoética se vincula directamente con el lenguaje del “hombre común”. En este sentido, el lenguaje trivial y cotidiano del hombre permitiría a la antipoesía subvertir la escritura modernista radicalmente ya que no hay nada “más libre y menos sofisticado que el lenguaje oral” (ibid., p. 153). Esta referencia al vínculo entre oralidad y hombre común en Parra lo reencontramos en el célebre texto de Morales titulado *Conversaciones con Nicanor Parra* de 1990. Concretamente, ya en el prólogo, Morales exhibe como la escritura antipoética se adjudica cualidades “inherentes al lenguaje hablado, siempre más libre y menos codificado que el escrito. Pero, ¿de qué procedencia es el lenguaje hablado de Parra? ¿Hablado por quiénes? Su núcleo central tal vez deba remitirse al diálogo cotidiano e informal” (Morales, 2006, p. 12). Bajo este raciocinio que prescinde del fundamental impulso irónico de la obra, Morales anuncia que el real núcleo subversivo de la antipoesía habría que localizarlo en la oralidad dialógica del hombre cotidiano.

Sin embargo, la percepción de que lo elemental de la escritura parriana se encontraría en la relación entre oralidad y lenguaje cotidiano asume un arraigo de

mayor antigüedad. Nos referimos particularmente al análisis de Hugo Montes y Mario Rodríguez titulado *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano* de 1970¹⁶. Específicamente, Hugo Montes define desde el comienzo que, respecto a la condición oral de la escritura de Parra, ella “nacería, más que otra, de la audición de lo que todos dicen. No tiene el poeta oído para el discurso académico ni ojos para la lectura” (Montes & Rodríguez, 1974, p. 12). La reflexión de Montes, al menos para nosotros, es un notable ejemplo de lo que pretendemos presentar en este capítulo; puesto que, al igual que Morales, señala que el fundamento de la antipoesía se encuentra en su patrimonio auditivo-oral que se diferencia radicalmente del patrimonio lectura– escritura propia de la modernidad poética. Por este motivo, el razonamiento de Montes colinda con los ensayos de Morales al establecer, como consecuencia directa de la dualidad oral-escritura, que la obra de Parra es “poesía, así, al parecer, de la vida diaria y trivial, poesía de lo cotidiano” (ibid., p. 12). Esta tesis concernida al vínculo entre oralidad y lenguaje cotidiano la corroboramos otra vez con Mario Rodríguez cuando nos explicita que la característica fundamental de la escritura parriana es:

“Que dicha lengua es la de todos los días. Por ello es que Parra introduce, también, giros coloquiales, modismos populares y en fin la andadura viva y encabritada del lenguaje hablado” (ibid., p. 68).

Al igual que Hugo Montes y Leonidas Morales, Rodríguez sugiere que la antipoesía, al incorporar términos orales tradicionalmente ajenos al género poético, subvierte radicalmente la escritura poética moderna. En este sentido, el fundamento de esta subversión oral será la utilización “del lenguaje cotidiano” (ibid., p. 69). Esta tesis la logramos reencontrar, innegablemente con algunas permutas, en un texto posterior de Mario Rodríguez titulado *Órbita de Nicanor Parra* de 1996: el autor restablece

¹⁶ Sabemos que tres años antes Armando Uribe había desarrollado un argumento similar en “Como un herido a bala” de 1967 al comparar la escritura antipoética con Neruda: “En cambio, la antipoesía de Parra reproducía nuestra propia vida: era poesía por el lado del revés, por el lado que uno vive cuando no admite el mundo como es y no sabe cómo debe ser” (La Nación, 8 de junio de 1967, p. 5). Dos años más tarde, en “Nicanor Parra o el artefacto con laureles” de 1972, Benedetti dirá respecto de la antipoesía “que lo primero que tiene que conquistar un narrador es la respiración de su propio idioma hablado” (Costa, 2014, p. 53).

ahí, veintiséis años después de su texto anterior, que la escritura antipoética desgarró “la tajante diferencia que se hacía entre escritura y oralidad” (Rodríguez, 1996, p. 9). Por lo tanto, y de nuevo situando la dualidad oralidad/escritura, especificará que la poesía oral parriana es “la sobrerreacción de la antipoesía frente a la escritura concentrada, plegada verbalmente de la poesía moderna” (ibid., p.13); por esta razón, lo esencial de la antipoesía es que está abriéndose constantemente a los elementos “pertenecientes a la comunicación cotidiana: la dispersión y nivelación” (ibid., p. 13). Este ensayo Rodríguez nos reafirma la existencia del continuum oral establecido por *Poemas y antipoemas* y que definirá así: el fundamento de la escritura antipoética, en su subversión, reside en la dispersión y nivelación del lenguaje oral del hombre cotidiano.

La premisa que enlaza oralidad con lenguaje cotidiano en la escritura de Parra también la hallamos en el texto de 1995 titulado como “Las huellas del antipoema” de Federico Schopf. Justamente refiriéndose a la subversión que la antipoesía plasma en el paisaje de la modernidad, Schopf dirá que “dos características cuyas fueron las que más llamaron la atención: la desacralización del yo poético (...) y la (re)incorporación de la oralidad –del tono oral, del discurso cotidiano, no sólo las palabras sino también las estructuras sintácticas, las frases hechas, los lugares comunes del pensamiento-” (Schopf, 1995, p. 158). Esta idea la podemos encontrar también en el artículo prologar que Julio Ortega realiza para la antología del año 1993 titulada *Poemas para combatir la calvicie*; precisamente en el instante que acentúa que el antipoema “explora la textura de distintos espacios de ocurrencia del habla (la publicidad, las comunicaciones, la calle, la fiesta, la conversación) (...) estos trabajos sobre la dicción dan a la antipoesía su textura compleja y dúctil, su temperatura coloquial”. Para ambos autores, al igual que para Morales, Montes y Rodríguez, la subversión antipoética se situaría en el distintivo *topos común* que relaciona la dimensión oral con el hombre cotidiano. Pero ¿Cómo situar en estas reflexiones el contexto histórico de la obra y la ironía? Evidentemente, en estos exámenes, la oralidad permite concebir el modo como la escritura antipoética se desmarcó de la escritura modernista a inicios de la segunda mitad del siglo XX; sin

embargo, ¿Cuál es el rol que desempeñaría la oralidad parriana en los contextos históricos de dictadura y transición democrática? ¿Qué papel plasma la oralidad en el fundamental impulso irónico de la obra cuando la escritura antipoética ha concluido?

La importancia de la oralidad surge inclusive en algunos testimonios que Nicanor Parra ha efectuado en múltiples entrevistas: por ejemplo, en conversación con Ana María Foxley para el diario *La Época* en 1989, Parra indica que “la gran poesía del futuro va a tener que ser una poesía hablada cada vez más próxima al habla chilena” (Cárdenas, 2011, p. 23); otro claro ejemplo de esto, décadas más atrás, lo distinguimos en la entrevista plasmada en 1969 por Mario Benedetti para el diario *Marcha* al declarar que “he tenido preocupaciones muy hondas en relación con el uso de las palabras, pero una vez que se ha rescatado un lenguaje conversacional, de todos los días, resulta que esas palabras en un segundo movimiento, están allí solamente para expresar realidades” (Costa, 2014, p. 24). Como último ejemplo - hay muchos como deben sospechar-, se encuentra la entrevista realizada por José Donoso en Revista *Ercilla* el año 1960; en ella Parra puntualiza que “sólo usando el lenguaje hablado se puede llegar al pueblo, y hacer una poesía progresista” (Ibid., p. 25). A estas declaraciones de Parra nos corresponde añadir lo evidente: todas ellas fueron realizadas en disímiles contextos históricos; por lo tanto, la oralidad ha sido una herramienta retórica que ha variado en la obra de acuerdo a sus heterogéneos ciclos: por ejemplo, en la entrevista de Donoso la oralidad continúa relacionada con una ideología progresista vinculada al Pueblo; con Benedetti, la oralidad renuncia disconformemente a los vocablos ideológicos progresistas que perdieron de vista la expresión de realidades; por último, con Foxley, la oralidad permitirá el surgimiento a una poesía futura propiamente chilena: los discursos de sobremesa del período de transición. Como vemos, no existe una sola dimensión oral en la obra de Parra, creer que la oralidad pertenece sólo al ciclo antipoético pierde vista los diversos contextos irónicos de la obra.

Agregaremos que la descontextualización de la oralidad es también perceptible en la interpretación de los versos poéticos de Parra; concretamente, estos podrían ser ingenuamente interpretados como poesía oral-cotidiana relegando así las cualidades contextuales de la ironía. Como ejemplo de ello, podríamos interpretar de este modo el extracto final de “Brindis a lo humano y lo divino” de 1956:

Hay que aprovechar las últimas
Botellas que van quedando
Dijo y se rio el bribón
Que el día menos pensando
A una vuelta del cerro
La flaca no echa el lazo.

El título mismo nos presenta un coloquial brindis; sin embargo, este desarrolla una compleja contradicción donde, no sin dificultad, conviven lo humano y lo divino. En principio este brindis parece ser un elogio de Parra al discurso oral del huaso y sus costumbres: por ejemplo, al vino, la fraternidad viril, la cueca, entre otros rasgos costumbristas tradicionales. No obstante, si bien este análisis es cierto, se queda sólo a mitad de camino: el payador del brindis, a medida que lo enuncia, experimenta la inevitable disolución de su identidad en una irresoluble contradicción subjetiva; concretamente, el brindis formula la problemática coexistencia de la festividad con la melancolía, el consciente devenir existencial de la vida con la inesperada –y femenina- aparición de la muerte y su interpelada trascendencia. Por lo tanto, más allá de su aire oral, festivo y costumbrista, el poema formula una compleja tonalidad irónica propia del período antipoético: específicamente, expone la escisión del Yo del payador entre el tradicional-festivo afecto fraternal y la sutil distancia irónica que interpela la vida y su trascendencia.

Otro ejemplo de esta interpretación que, al priorizar la condición oral, relega el contexto irónico de escritura lo podríamos hallar en el siguiente extracto del antipoema “Aromos” de 1967:

Pero a pesar de que nunca te amé
-Eso lo sabes tú mejor que yo-
Cada vez que florecen los aromos
-Imagínate tú-
Siento la misma cosa que sentí
Cuando me dispararon a boca de jarro.

Observamos en el poema la confección de una posible conversación, un diálogo que podría ser concebido por el lector en cualquier esquina de nuestro país: trata de un hombre que le expresa a una mujer, después de un tiempo sin verla, que siente malestar al escuchar una mala noticia referente a ella. Sin embargo, más allá del interesante orden dialógico, advertimos que sólo es efectivo dentro de un contexto irónico que lo condiciona: en primer lugar, con la pomposidad propia de la poesía moderna, el Yo poético señala románticamente “Cada vez que florecen los aromos”; sin embargo, en el verso que sigue, este sujeto se desdobra a través de una voz empírica que toma distancia de la emoción romántica: “- Imagínate tú- “. Este inestable desdoblamiento da cuenta de cómo la oralidad sólo juega un papel predominante si tenemos en cuenta el contexto irónico en que se usa: el sujeto que utiliza un lenguaje sublime representa, en el ciclo irónico antipoético, a aquel referente de la poesía moderno-romántico –en particular Neruda- que caerá inevitablemente al vacío irónico por medio del escepticismo de la jerga cotidiana del antipoeta¹⁷.

Por lo tanto, si bien notamos como ambos antipoemas se encuentran plagados de términos orales cotidianos practicado por cualquier chileno - por ejemplo, “una vuelta al cerro”, “la flaca no echa el lazo”, “eso lo sabes tú mejor que yo”, “imagínate

¹⁷ El desdoblamiento irónico entre un sujeto romántico y otro sujeto escéptico propio del ciclo antipoético lo advertimos en todo el fragmento: “Pero a pesar de que nunca te amé / -Eso lo sabes tú mejor que yo-” o “Siento la misma cosa que sentí/ Cuando me dispararon a boca de jarro”. Sin embargo debemos ser claros en ello: si bien Parra se encuentra interpelando la sombra poética de Neruda, el poema “Aromos” es una referencia explícitamente irónica a “Profecías” del poeta romántico Rafael de León.

tú”, “a boca de jarro”-; su radical subversión sólo es identificable si se contextualiza históricamente el ciclo irónico al que pertenece.

El privilegio de la oralidad en la escritura antipoética brota con aún más fuerza cuando, a finales del año 1977, Nicanor Parra publica “Sermones y prédicas del Cristo de Elqui”. Numerosos exámenes restauraron, gracias a la llegada del profeta vagabundo, la bandera de lucha que exclama la subversión de la oralidad y la cotidianidad antipoética respecto a la poesía moderna¹⁸. Jaime Quezada el año 1979 en la Revista *Ercilla* acentuó la importancia de los *Sermones y prédicas* al situarlo como la expresión antipoética por antonomasia. En otras palabras, la escritura de los *Sermones* recoge, más que en otros lugares de la obra de Parra, dos características fundamentales de la antipoesía:

“Su lengua vulgar – “que esa es la lengua de la gente”- todo puede decirse pero no definirse (...) y además un lenguaje coloquial al que Parra sabe bien darle su sello y su ley” (Quezada, 2014, p. 72).

Quezada no se equivoca, con los *Sermones* nos encontramos históricamente en el punto final del ciclo irónico antipoético; sin embargo, es importante resaltar que el “lenguaje coloquial” de los *Sermones* corresponde específicamente a un contexto histórico autoritario de dictadura, cuestión que lo diferencia, en la expresión irónica, de la lúcida oralidad antipoética anterior¹⁹. El artículo que sobresale en este

¹⁸ Estamos al tanto que la *oralidad y cotidianidad* en la escritura parriana vuelve a surgir fuertemente en 1991 con el afamado “Discurso de Guadalajara (Mai mai peñi)” y luego con la publicación de “Discursos de sobremesa” el año 2006 por la editorial UDP – publicación que contiene los discursos que Parra otorgó desde 1991 hasta 1997 en diversos reconocimientos institucionales de su obra-. Sin embargo, no los incluiremos en este análisis debido a que lo consideramos, desde el punto de vista irónico, como parte de otro ciclo histórico de la obra– período heterogéneo al primer ciclo antipoético-. Pensar que “los discursos” ponen en juego la oralidad/cotidianidad propia de la escritura antipoética es, como veremos, seguir perpetuando el *continuum* infinito de la antipoesía y perder de vista el contexto histórico del gesto irónico. La escritura antipoética se disolverá a inicios de los años 80’ en el contexto de la crisis socio-económica de la dictadura.

¹⁹ En 1990 Parra le responderá a Juan Andrés Piña lo siguiente respecto a la diferencia entre los *Sermones* y su antipoesía anterior: “El hablante lírico de los antipoemas es un sujeto lúcido, pero el de *Sermones y prédicas* es un personaje ingenuo (...) es el lenguaje de la mamá (...) le cedí a ella la palabra (...) Quizás por ello el autoritarismo del Cristo es el autoritarismo materno (...) Es un autoritarismo en estado límite” (Piña, 2019, p. 31).

despliegue de la oralidad parriana lo localizamos con Ivette Malverde y “La interacción escritura-oralidad en el discurso carnavalesco de Los sermones y prédicas del Cristo de Elqui” del año 1985; especialmente, y con ello promoveremos la introducción de las otras dos condiciones que invisibilizan el fundamento irónico de la obra, en el momento que propone que la escritura antipoética se distingue intrínsecamente “tanto por la ambigüedad del lenguaje carnavalesco como por el dialogismo polifónico” (Malverde, 1985, p. 77) ¿Qué soporte teórico explora Malverde que le permite postular, como fundamento de la antipoesía, la relación inherente entre oralidad y lenguaje carnavalesco?

El “todo se dice pero no se define” que Jaime Quezada expone como rasgo de los *Sermones*, Malverde procurará esclarecerlo a través de la hipotética relación que existiría entre lenguaje carnavalesco y oralidad antipoética. De esta manera, aquella correspondencia se definiría por:

“Liberar el lenguaje en su materialidad (...) se desarrolla de acuerdo a los procedimientos del realismo grotesco de la cultura popular que subyace al discurso del carnaval. El ejercicio del humor dialéctico y lúdico de la cultura popular sobre el lenguaje genera la risa, que produce la liberación no sólo del significante verbal, sino también el emisor y su destinatario en cuanto co-partícipes en la producción textual” (ibid., p. 78).

Lo interesante de esta correlación es que convoca el lazo entre Bajtín y Parra, vínculo de larga data que localizamos en diversos exámenes que procuran esclarecer la particularidad de la escritura antipoética²⁰; sin embargo, más allá del

²⁰ Por ejemplo, logramos distinguir esta articulación en Federico Schopf cuando declara que “la figura del cristo de Elqui le resultó a Parra atractiva (...) por su capacidad - a través de la canalización antipoética, en este caso, carnavalesca- de remover o reactivar con el poder de la risa las anestesiadas y desesperanzadas condiciones de la vida actual” (Schopf, 2010, p. 205); otro evidente ejemplo lo despliega Mario Rodríguez al especificar que para la antipoesía “el rechazo cínico, cómico carnavalesco del modelo imperante es de particular importancia porque implica la búsqueda de una nueva identidad cultural (fuera de la tiranía secular del centro), elaborada en los márgenes” (Rodríguez, 1996, p. 40). Como última muestra, ya que podemos dar muchas, nos topamos con Leonidas Morales cuando nos documenta como la evolución de la escritura antipoética “puede seguirse en varios planos. (...) desde una cierta pasividad inicial, el personaje deriva a un estado de fuerte actividad, luego a otro de acciones que lo denuncian como un “energúmeno”, hasta terminar convertido en una figura carnavalesca” (Morales, 2006, p. 136).

número de indagaciones que abordan esta conexión, nos preguntamos ¿a qué se refiere la autora con este “humor dialéctico” propio de la antipoesía, humor oral del carnaval popular que, a través de “la risa”, “libera” al lenguaje de su materialidad? Malverde pretenderá responder a esta pregunta de la siguiente manera:

“Según Bajtín el humor que surge del realismo grotesco se advierte especialmente en tres manifestaciones básicas de la cultura popular: en espectáculos rituales (por ejemplo en fiestas y ferias populares) en composiciones verbales paródicas (por ejemplo en parodias bíblicas, en parodias de discursos profesionales) y en diversas manifestaciones de habla relajada (habla coloquial, por ejemplo). Las fiestas ocupan un lugar central (...) sacan al hombre de su vida habitual, del orden establecido y le permiten escapar hacia la libertad” (ibid., p. 78).

Para la Malverde, la escritura antipoética-carnavalesca de Parra se caracterizaría por la relación inseparable entre oralidad, humor y festividad popular que permitirían, a través de la risa, el acceso del ser humano a aquello que denomina como libertad; sin embargo, y con ellos introducimos al *humor como segunda condición común* de la descontextualización irónica, ¿los antipoemas de *Sermones y predicaciones* cumplen cabalmente con este criterio? ¿Forjan explícitamente aquella reciprocidad bajtineana entre humor popular, fiesta, risa y libertad? Tomemos como ejemplo el poema XIV de los *Sermones*:

Mentes que sólo pueden funcionar
a partir de los datos de los sentidos
han ideado un cielo zoomórfico
sin estructura propia
simple transposición de la fauna terrestre
donde pululan ángeles y querubines
como si fueran aves de corral

¡inaceptable desde todo punto de vista!
Yo sospecho que el cielo se parece más
a un tratado de lógica simbólica
que a una exposición de animales.

Otro ejemplo, que palpablemente problematiza la afinidad entre Parra y Bajtín, lo encontramos en el poema XX de los *Sermones*:

En la realidad no hay adjetivos
ni conjunciones ni preposiciones
¿quién ha visto jamás una Y
fuera de la Gramática de Bello?
en la realidad hay sólo acciones y cosas
un hombre bailando con una mujer
una mujer amamantando a su nene
un funeral – un árbol- una vaca
la interjección la pone el sujeto
el adverbio lo pone el profesor
y el verbo ser es una alucinación del filósofo.

¿En estos dos antipoemas distinguimos la correspondencia entre humor popular, festividad, risa y libertad? En el poema XIV, más que evidenciar esa reciprocidad, nos muestra una irónica disyuntiva estructural entre lenguaje natural “exposición de animales”), imágenes poéticas por predicación inesperada (“cielo zoomórfico”) y lenguaje académico (tratado lógico propio de la filosofía analítica); en otras palabras, más allá de resolver o invertir la tensión -nada festiva o popular- bajo la lógica del humor. Parra, alejado de Bajtín, siembra una oscilación ambigua, vaivén indestructible del antipoema, que le permite sostener la tensión vacilante entre lo literal (animales), lo imagístico poético y lo académico (lógica formal, filosofía analítica). Esta tensión irónica posee un claro contexto histórico: concretamente se encuentra problematizando, antipoéticamente, la función metafórica en poesía y

filosofía. La metáfora, en este antipoema, representa la romántica posibilidad de síntesis o inversión poética propia de Neruda, Mistral, Huidobro, De Rokha y Rojas; pero también, desde la filosofía, representa la resolución libertaria de Hegel, Marx, Freud, Bajtín y Habermas. Por ende, la imagen poético-filosófica en el poema XIV encarna la moderna reciprocidad entre humor y libertad²¹. Así, en vez de optar por la metáfora o la no metáfora, el antipoema promueve problemáticamente la convivencia de ambas en una tensión irresoluble que problematiza el intento moderno de resolución/inversión humorística²². Para el antipoeta pretender solucionar este conflicto es “¡inaceptable desde todo punto de vista!”; por lo tanto, distanciándose de cualquier promesa de libertad, el impulso irónico promueve sin risas, e incluso angustiosamente, una posición intelectual alejada del carnaval popular: es bajo este argumento que podemos concebir el “todo se dice y nada se define” de Jaime Quezada ¿Qué posición intelectual es esta? El poema no procura evidenciar una nueva realidad metafórica; al contrario, testimonia escépticamente la imposible libertad del humor. El contexto histórico de la crisis moderno-metafórica es ineludible para visibilizar aquí la ironía²³.

En la premisa del poema XX, percibimos nuevamente el escepticismo intelectual del impulso irónico parriano. En principio, el antipoema nos presenta la idea de que la realidad, tal como la conocemos, no estaría determinada por una lógica discursiva (adjetivos, conjunciones, preposiciones o la Y de la gramática de Bello); en cambio, en la realidad tropezaríamos, tal como ingenuamente un pensador realista lo formularía, sólo con acciones y cosas (por ejemplo, un baile, una mujer amamantando, un funeral, un árbol, una vaca: en otras palabras, una realidad no

²¹ Creemos que así podemos entender la noción teleológica de “sentido del humor”. Si recordamos el *Soliloquio al Individuo*, la ironía antipoética expresa que “la vida no tiene sentido”, rompe con el *sentido resolutivo* del humor moderno.

²² Rafael Gumucio recordará en el año 2018 que Parra señalaba que “cada siete versos, uno que no se entiende nada” (Gumucio, 2018, p. 300). Esta es la fórmula que le había enseñado el poeta surrealista Braulio Arenas: en otras palabras, en medio de los versos claros, coloquiales, sin metáfora de los antipoemas, hay uno que se escapa, una metáfora moderna que no dice todo lo que parece decir.

²³ Recordemos que Parra en entrevista con Ana María Larraín el año 1990 señala que “la libertad es un mito modernista. ¡Y la palabra ‘libertad’ es una palabra obscena!” (Cárdenas, 2011, p. 176)

lingüística). Sin esperar, el predicador nos evidencia que los elementos discursivos de la realidad los instaurarían, ilusoriamente, el sujeto, un profesor o la alucinación metafísica del filósofo. De esta manera, notamos como Parra suscita una tensión intelectual formidable en la irresuelta oposición entre realidad discursiva y realidad no discursiva. Esta turbadora tensión, sin rastro alguno de carnaval popular, posee un claro contexto histórico que se ironiza: el predicador del antipoema representa la ingenuidad metafísico-realista que desacredita la lógica discursiva posmoderna – basta recordar el paralelismo histórico del antipoema con la clásica discusión de Habermas con Lyotard-; sin embargo, este sujeto lírico también representa la ingenuidad autoritaria del Chile de dictadura donde toda realidad discursiva fue desacreditada y reemplazada por la supuesta objetividad de las acciones y hechos. El poema XX no procura solucionar la tensión a través de una inversión humorística - como sería, por ejemplo, reírnos de la locura delirante de los filósofos-; por el contrario, y explicitando aún más el plano irónico de irresolutividad, Parra nos lleva a desenterrar implícitamente el conocido y vacilante aforismo de Novalis: “buscamos por doquier lo incondicionado y encontramos siempre solo cosas”²⁴. La resonancia del aforismo expresa aquella ironía que, a finales de los años 70’, permite la destrucción del ingenuo realismo totalitario de “ver las cosas como son”. La aporía, que aparentemente desde el inicio nos impulsa a la búsqueda de la realidad inmediata - “la acción sin verbo” - se encuentra, inevitablemente, con su propia contradicción fluctuante: no hay forma de acceder a la acción desnuda si no es a través del discurso que, al unísono, nos desvía de ella. Precisamente la ingenuidad realista del sermón es una trampa antipoética, ironía que sólo podemos traducir si nos percatamos que, en aquel contexto histórico, también nos encontramos en un universo discursivo particular: en otras palabras, tanto el realismo como la sociedad autoritaria se encuentran *delirando* como el filósofo con el ser del ente. Sin humor popular, ni menos con risas resolutorias o libertad, vemos como el “ser” es un malentendido lingüístico con repercusiones políticas escalofriantes: todos, y así

²⁴ La aparición implícita del aforismo de Novalis en este antipoema es muy interesante para nuestra investigación: Novalis, junto a Schlegel, forma parte de aquel movimiento retórico-filosófico denominado como Romanticismo de Jena que da inicio, a finales del siglo XVIII, a la inestable ironía moderna y la lógica fragmentaria.

advertimos el paso del humor a la ironía, deliramos cuando procuramos tocar los entes sin la mediación del lenguaje.²⁵

La distancia que existe entre la escritura irónica y el humor dialógico cotidiano lo advertimos en el libro de Bajtín titulado *Problemas de la poética en Dostoievski* de 1963. Concretamente, Bajtín establece que el tejido en el cual se sitúa el humor carnavalesco tiene “como punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad (...) la actualidad más viva y a menudo directamente cotidiana” (Bajtín, 2017, p. 219); en consecuencia, Bajtín indicará que la realidad cotidiana habilita el paso a esa “variante del desarrollo de la novela y la prosa literaria en general, a la que llamaremos convencionalmente como dialógica” (ibid., p. 221). Reconociendo con nitidez la relación entre diálogo oral y realidad cotidiana, Bajtín insta que el rasgo imprescindible del humor carnavalesco se concreta en la expresión de una risa ambivalente, subversiva y libertaria que forja “una enorme fuerza creadora y formadora del género. La risa solía abarcar e indagar un fenómeno en su proceso de cambio y transición” (ibid., p. 310). Bajo este argumento, observamos como el humor permite, desde la unión entre oralidad cotidiana y risa, la posibilidad de sintetizar resolutivamente aquella tensión dialéctica que “el tiempo aniquila y renueva” (ibid., p. 244). De esta forma el humor popular, al menos para Bajtín, modela aquella resolución libertaria que denomina *inversión del orden* en tanto accede a esa “alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y situación jerárquica” (ibid., p. 245). Como hemos examinado, esta idea del humor se encuentra totalmente alejada de la escritura irónica, tanto en *Sermones y predicaciones* como en la obra de Parra general. Dicho de otro modo, en vez de ir al

²⁵ Sabemos que en la época de escritura de *Sermones y predicaciones* en 1976 se produce la muerte de Heidegger; esto produjo un interesante retorno irónico de su filosofía a través del *Dasein* -cuestión que trabaja específicamente Behler con los aportes de Derrida-. Sin embargo, lo más interesante de esta crítica al realismo ingenuo por parte de Parra es su proyección al supuesto horizonte objetivo de las categorías aristotélicas; estas últimas, en Aristóteles, son cortes de la lengua, *predicados* últimos del ente: en otras palabras, paradójicamente, la lengua *predica* lo que se puede pensar en lo real. Si recordamos a Benveniste en *Categorías de pensamiento y categorías de la lengua* se verá que lo que “Aristóteles nos da por cuadro de las condiciones generales y permanentes no es sino la proyección conceptual de un estado lingüístico dado” (Benveniste, 1997, p.70).

encuentro de una inversión carnavalesca del orden jerárquico a través del humor – la risa permitiría la aparición de la renovación, una nueva juventud-, la ironía parriana concierne una tensión que, al no promover un proceso libertario de cambio o transición, angustia por su irresolubilidad.²⁶

¿Por qué se han desatendido los contextos irónicos de Parra? ¿Este descuido ha promovido la idea de que la escritura parriana es la expresión por excelencia del humor dialógico cotidiano? En su estudio prologar de “Poemas y antipoemas” del año 2014, Rafael Gumucio estipula que “la risa es justamente la revolución que la poesía de Parra experimentó desde los años cuarenta en adelante, cuando dejó de intentar ser un poeta cósmico” (Parra, 2014, p. 11). Aquí Gumucio intenta revelar cómo Parra transita desde la escritura cósmica relacionada a sus estudios de posgrado en Oxford a la escritura cómica; por lo tanto, le concede a la risa aquella facultad “revolucionaria” que perpetúa la posición bajtineana del humor carnavalesco. Sin embargo, este prólogo descuida la tensión, nada alegre o risueña, del contexto histórico donde *Poemas y antipoemas* emerge: no observamos comicidad en el libro, sólo angustia antipoética al interior de la crisis histórica de posguerra²⁷. En “Orbita de Nicanor Parra” Mario Rodríguez puntualiza que la antipoesía es “la deconstrucción, mediante la burla y el humor, de las oposiciones que recorren el lenguaje dominante” (Rodríguez, 1996, p. 40); así, bajtineanamente,

²⁶ La tesis bajtineana recuerda los múltiples intentos de psicoanalistas que interpretaron la escritura parriana a través de la lógica freudiana del humor. Como ejemplo, podemos referirnos al libro publicado el año 2001 titulado “Psicoanálisis Parra nada”. Advertimos como, al igual que el humor carnavalesco, los psicoanalistas erran en su interpretación de la escritura irónica. No está de más recordar que Freud, especialmente en “El chiste y su relación con el inconsciente” de 1905, se encuentra más cerca de la modernidad bajtineana que de la crisis parriana: el padre del psicoanálisis señalará que “no alcanzamos a comprender cómo puede generarse desde él todo lo valioso del chiste, la ganancia de placer que este nos aporta.” (Freud, 1991, p. 29); por lo tanto, este placer encuentra en “la risa las condiciones para que experimente libre descarga de una suma de energía psíquica” (ibid., p. 141). La “libertad” que permite la “risa”, entendida psicodinámicamente como aquella resolución de la tensión a través de “la descarga energética”, es completamente opuesta al funcionamiento irónico de Parra en donde no hay posibilidad de descarga y consecuente satisfacción. Esta correlación entre chiste y descarga Freud la había desarrollado anteriormente, no por nada, en su texto titulado como “Psicopatología de la vida cotidiana” de 1901: en él expone como la descarga de placer en el humor se encuentra correlacionado ineludiblemente con la oralidad cotidiana del ser humano.

²⁷ Lipovetsky recuerda la descontextualización histórica del supuesto humor carnavalesco al señalar que “el cómico se opone a las normas serias, a lo sagrado, al Estado, representando por ello otro mundo, un mundo carnavalesco popular en la edad Media, mundo de la libertad satírica” (Lipovetsky, 2020, p. 137). Parra le dirá a Juan Andrés Piña respecto a *Poemas y antipoemas* que “el hablante de los antipoemas es pasivo, porque a él le ocurren cosas, no más; el sujeto es una especie de proyección del sujeto kafkiano, que es una hoja en la tormenta, una víctima” (Piña, 2019, p. 32).

nos anuncia que la escritura parriana tiene como objeto invertir el orden jerárquico de las oposiciones en la arbitrariedad del lenguaje dominante²⁸. Sin embargo, más que invertir o resolver las oposiciones, la escritura parriana busca sostener a estas en una tensión irresoluble, en donde la presumida inversión a través del humor no está permitida. Leonidas Morales en “El proyecto antipoético” del año 2012 nos sugiere que la escritura antipoética “le devuelve a la risa su vieja función subversiva (como en el “carnaval” de Bajtín) (...) un “humorista consumado”, la misma condición que el lector debería atribuirle a Parra por hacer polvo el dogma vanguardista” (Morales, 2015, p. 68). Morales no advierte las tensiones irónicas de la obra, estas se encuentran subsumidas al otorgar prioridad trascendental a la risa carnavalesca y a la imagen del antipoeta como humorista. Por lo tanto, vemos como comúnmente la escritura parriana ha sido concebida como expresión de *festividad, humor y subversión*; pero ¿De dónde surge esta confusa interpretación? Gilles Lipovetsky en “La era del vacío” nos exhibe una pista para comprender la invisibilización del gesto irónico en la obra:

“Nuestro tiempo no detenta, en absoluto, el monopolio de lo cómico. En todas las sociedades, incluidas las salvajes, donde la etnografía descubre la existencia de cultos y mitos cómicos, el regocijo y la risa ocuparon un lugar fundamental que se ha subestimado. Pero si cada cultura desarrolla de manera preponderante un esquema cómico, únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio” (2020, p. 137).

Si bien compartimos con Lipovetsky la hipótesis de que lo cómico – que aquí denominamos como humor- es parte de un contexto histórico distinto a la crisis moderna donde surge la escritura irónica parriana - “en la Edad Media, la cultura

²⁸ Mario Rodríguez realiza una problemática similitud entre deconstrucción derridiana e inversión bajtineana. Advertiremos como deconstrucción e inversión no poseen, retórica ni filosóficamente, una lógica similar. Este es un error que podremos encontrar en otras investigaciones sobre escritura antipoética.

cómica popular está profundamente ligada a las fiestas (...) en el momento del carnaval, la jerarquía es invertida” (ibid., p. 138)-; nos diferenciamos de ella cuando señala que, justamente en esta crisis, lo que germina es una *sociedad humorística que disuelve las oposiciones dialécticas de la modernidad*. La escritura parriana, a partir de su contexto histórico de crisis, más que humor disolvente, exhibe una ironía que mantiene esta oposición dialéctica sin resolución posible – un claro ejemplo es *Poemas y antipoemas*-. De esta manera Parra tenía claridad, desde el inicio de su obra, que el humor dialógico no es el componente fundamental ni el fin de la escritura irónica. En entrevista realizada por Luis Droguett Alfaro el año 1959, Parra establecerá abiertamente que “el humor es un ingrediente en mi obra, nunca una meta” (Costa, 2014, p. 31); sin embargo, y es lo más importante de la entrevista, agregará que la verdadera esencia de su escritura, más allá del humor, “es su capacidad de vivir en contradicción sin conflicto. Así, la poesía dramática queda por encima de la lírica” (ibid., p.32). Este último dictamen de Parra es vital para comprender el comportamiento lingüístico de su obra: en primer lugar, nos evidencia que su escritura expresa la ironía de “de vivir en contradicción sin conflicto”, rasgo fundante de la irresoluble tensión irónica que no pretende resolver, sintetizar o invertir ninguna contradicción; en segundo lugar, más que humor o carnaval, la ironía parriana es dramática, hace convivir en su despliegue versos y prosas, tal como Shakespeare, Cervantes o, tiempo después, lo haría el poeta romántico John Keats; por último, y en consecuencia, la escritura irónica-dramática no se caracteriza por ser metafóricamente lírica; puesto que, y sin ser redundante en ello, hace convivir irresolublemente lo no metafórico del diálogo informal con la lírica metafórica²⁹. Para finalizar, pensamos que el escritor que logró sugerir explícitamente esta distancia de la escritura parriana con el humor resolutivo fue Roberto Bolaño el año 2001 con “Ocho segundos de Nicanor Parra”; concretamente

²⁹ Como veremos pronto, las características recién mencionadas - contradicción irresoluble, convivencia entre verso y prosa y, en consecuencia, convivencia entre lo lírico y lo no lírico- son formalizaciones estéticas realizadas por el romanticismo alemán de Jena en el siglo XVIII –movimiento coetáneo al romanticismo de Keats-, verdadero origen moderno de la fragmentación irónica. Para Schlegel y Novalis, Goethe, Shakespeare y Cervantes eran los modelos de escritura poética a seguir. Siguiendo este razonamiento estético, aparte de los autores recién mencionados, el modelo que Nicanor Parra toma para diferenciarse del lirismo nerudiano es el poeta chileno Carlos Pezoa Véliz que escribía sin metáforas ni palabras altisonantes: “Ni tú ni yo, Pablito, el que la lleva es Pezoa Véliz” (Gumucio, 2018, p. 451).

vislumbró, y así lo declara al principio, que la escritura de Parra y sus supuestos chistes escritos o visuales son, en realidad, algo más que sencillamente humor:

“La sonda que proyecta Parra hacia el futuro es demasiado compleja para ser tratada aquí. También: es demasiado oscura. Posee la oscuridad del movimiento” (Bolaño, 2001, p. 43).

Lúcidamente Bolaño expone cómo, a diferencia de la confusión que tradicionalmente se divulga³⁰, en la escritura parriana en vez de humor encontramos la oscuridad inestable del movimiento que denominaremos, en esta investigación, como retórica irónica. Nada mejor que un físico-poeta para concebir esa materia oscuramente inestable de la retórica que sembrará, según Bolaño, la angustia de “nuevos temblores formales” (ibid., p. 43)³¹.

La tercera y última condición del descuido de los contextos irónicos en Parra es resultado inmediato de las condiciones ya expuestas: nos referimos a la condición *popular* de la escritura parriana. Si continuamos interrogando la vinculación de Bajtín con Parra, nos toparemos con *La antipoesía: manifestación política heterogénea* de Iván Carrasco publicada el año 2014. En ella el autor muestra como la escritura antipoética se define por “la mordacidad política, la comicidad erótica, la oralidad popular y las referencias de diversas índoles” (Carrasco, 2014, p. 104). En esta afirmación, que resuena al desarrollo de Malverde, vemos como Carrasco vincula humor y oralidad; sin embargo, al mismo tiempo, nos abre la posibilidad de

³⁰ El año 2014 Carlos Peña señalará, confundiendo la dimensión del humor con la dimensión irónica, que “Parra no hace chistes ni está afanado en ser un personaje popular (...) Parra se queja contra la seriedad impostada de poetas como Neruda, pero sin hacerlo explícitamente. Lo que quiere decir es que lo serio es en realidad lo liviano, y lo humorístico es lo profundo. Porque lo que hace el humor es mostrar dobleces de realidad que convencionalmente ocultamos” (Drysdale & Escobar, 2014, p. 207). En principio, Peña se acerca sugestivamente a la ironía parriana; luego, sin motivo alguno, comienza a desarrollar freudianamente las características de ese humor que evidencia los “dobleces ocultos de la realidad”.

³¹ En entrevista con Juan Andrés Piña el año 1990, Parra señala que su escritura fue influenciada por “el Principio de Relatividad y el Principio de Indeterminación, que son centrales en la física de este siglo (...) creo que sin esos principios yo no me hubiera atrevido a relativizar, ni tampoco a indeterminar. Relativizar, porque la ironía es un método de distanciamiento (Piña, 2019, p. 65). En el próximo capítulo de esta investigación veremos cómo estos principios físicos tienen una vinculación ineludible con la inestable retórica del ciclo irónico antipoético.

advertir la tercera condición que se suma a las otras en la problemática omisión irónica: *oralidad y humor* asumen un lazo directo con *lo popular*. Por este motivo, precisará que “Parra representa para el público una figura rebelde, popular, chora, iconoclasta” (ibid., p. 96); puesto que la antipoesía, al incorporar “la cultura popular a la discusión cotidiana, amplió los textos verbales” (ibid., p. 100). Según Carrasco, la admisión de la cultura popular a la oralidad cotidiana permite una potencial reflexión sobre lugar político-social que asume la escritura antipoética; en otras palabras, al engendrar desde una escritura *rebelde y chora* la supuesta inversión jerárquica del poder discursivo, Parra proporciona la ampliación heterogénea de los discursos orales en la cotidianidad. Estamos al tanto que Carrasco viene trabajando la condición popular de Parra desde 1990 con “Nicanor Parra: la escritura antipoética” donde señalará que el método antipoético “se fundamenta en el origen popular de Nicanor Parra (...) el carácter popular de Parra no es pose *snob*, ni determinación política o ideológica, sino auténtico modo de vivir” (Carrasco, 1990, p. 126). Consecuentemente, Carrasco impulsa una idealización romántica de lo popular tanto en una dimensión política como en una dimensión biográfica que no le permite percatar la radical marca histórico-contextual que la ironía parriana pone en juego.

Este encuentro idealizado entre las condiciones del humor, la oralidad y lo popular, lo volvemos a hallar con Leonidas Morales en *La escritura de al lado: géneros referenciales* del año 2001. Desarrollando no por nada la noción de “escritura dialógica”, Morales establecerá lo siguiente respecto a la escritura de Parra:

“Se dan cita todos los tipos de diálogos hablados en Chile: el campesino y el urbano, el popular y el de las clases medias (...) conviven en el mismo espacio expresiones populares como “meterle fierro”, “compadre” (...) o construcciones campesinas: “estos demonios” (hablando de los niños), “borrachos como piojos”, con términos habituales en el diálogo de las clases medias” (Morales, 2001, p. 147).

Siguiendo con esta línea, Federico Schopf el año 2006 señalará que “el antipoeta, en disposición o en pose de poeta popular, termina por incorporarse a esta sensación de pertenencia a un sujeto colectivo” (Schopf, 2010, p. 185). En tanto Jaime Quezada especificará idealizadamente que la peculiaridad popular de la antipoesía se debe a la experiencia que, en su niñez, Parra había tenido en un “barrio habitado y visitado por gentes diversas, zapateros, borrachos/profesores primarios alcohólicos, campesinos, personajes populares de todos los oficios (...) un rico material de hablas que Nicanor hará muy suyo después para su propia personal poesía/antipoesía” (Quezada, 2014, p. 24). Esta idealización la advertimos también con Juan Gabriel Araya en *Nicanor en Chillán* del año 2000. El autor indicará que en la escritura antipoética “Parra explicita marcas identitarias, entre ellas las de procedencia local y nacional, en distintos discursos y códigos de su poesía” (Araya, 2000, p. 69). Esta hipótesis es reafirmada por Araya cuando, en el año 2014, publica *Que aquí no pasa nada que puramente todo: Chillán en la poesía de Nicanor Parra*; concretamente, indicará que en la escritura parriana “la jerga utilizada es disruptiva y auténticamente chillaneja: una mezcla entre lengua barrial y lírica popular” (Araya, 2014, p. 146). Por este motivo, y sumiéndose en un análisis limitado al libro *La cueca larga* de 1958, donde la coherencia es más altamente realizada, sugerirá que “Nicanor Parra recoge los aires folclóricos de la tradición popular. Por una parte, se inspira en la poesía oral del pueblo; por otra, recoge la propia tradición familiar” (ibid., p. 151). Sin embargo nos preguntamos: ¿Lo fundamental de la escritura parriana en sentido amplio es respirar la poesía oral del pueblo y la tradición de la familia Parra? Y, en ese sentido, incluso, ¿La oralidad popular y la biografía de Parra son la condición efectiva de los antipoemas expuestos en “La cueca larga”? Examinemos el fragmento final del extenso antipoema:

Diente con diente, sí
Papas con luce
Dos pajarillos daban
Buche con buche.

Buche con buche, sí
Abrazo y beso
Dos esqueletos daban
Hueso con hueso.

Hueso con hueso, ya pus
Pancho Francisco
No te estés figurando
Que soy del fisco.

Que soy del fisco, sí
Los risueños
No se cansarán nunca
De chupar flores.

Estornudo no es risa
Risa no es llanto
El perejil es bueno
Pero no tanto.

Anda, risa con llanto
Se acabó el canto.

¿Qué se despliega exactamente aquí? Si nos alineamos con las interpretaciones expuestas, sugeriríamos que este fragmento envuelve un inocente, pero idealizado, retorno de Parra a la costumbre popular chilena que converge, biográficamente hablando, con la tradición folclórica familiar³². Sin embargo, consideramos que este

³² Algunas investigaciones señalan que la condición popular de la escritura antipoética expresaría el supuesto intento de Parra por retornar, nostálgicamente, el mundo previo de su infancia: Chillán, Villa Alegre, la relación con su padre que, borracho, cantaba en las tabernas del sur y que, por esa misma razón, influenciaría a sus hermanos menores en la famosa incursión de los Parra en el folclor nacional: Violeta Parra, Hilda Parra, Lalo Parra, Roberto Parra, Lautaro Parra, Oscar Parra. Por declaraciones de sus hermanos menores, sabemos que

poema no es una reconexión romántica de Parra con la tradición popular-familiar sino, al contrario, enseña una perturbadora intervención irónica en un contexto histórico particular; en otras palabras, Parra introduce al octosílabo popular un incómodo tono irresoluble enmarcado en la crisis moderna de mitad del siglo XX ¿Cómo conseguimos percibir esta radical intervención antipoética en el fragmento?

Si leemos atentamente, observaremos desde el título que Parra apela directamente al baile tradicional de la cueca; este último, formalmente baile nacional desde el siglo XIX en Chile, se caracteriza popularmente por expresar, en su métrica octosilábica, la conquista de un hombre hacia una mujer, conquista que emula el pavoneo de un gallo hacia una gallina: “Diente con diente/ papas con luche/ Dos pajarillos daban/ buche con buche”. Sin embargo, a medida que la cueca antipoética marcha, Parra comienza a desplegar minuciosamente tonalidades que, más allá de los elementos populares expresados en las letras de la cueca tradicional del siglo XIX³³, se diseminan enmascaradamente a través de expresiones propias de la crisis existencial de la modernidad que insinúan, en primer lugar, un impulso sexual contenido: “buche con buche/ Abrazo y beso/ Dos esqueletos daban hueso con hueso”. Sin embargo en este último verso, aparte de la indudable expresión sexual, notamos un segundo componente imprescindible, ingrediente que, al convivir con la sexualidad, nos permite vislumbrar la presencia contradictoria, y nada popular, del contexto irónico antipoético: específicamente, y por medio de una contradicción irresoluble, Parra en este verso hace convivir el movedizo impulso sexual con la posibilidad congénita, y pasiva, de la muerte: “dos esqueletos daban hueso con

Nicanor Parra se encontraba muy alejado de esa vinculación idealizada con el folclor popular: en una entrevista del año 2014, Lalo Parra dirá que “Violeta era la líder de los Parra. La que tomaba las decisiones, la primera en aprender a tocar guitarra. La secundaban Hilda, Lalo y Roberto. A los cuatro les gustaba cantar. A Nicanor, en cambio, nunca le agradó el canto (...) Todos salimos circenses, menos Nicanor. No lo hizo cantar nunca mi papá (...) Puro estudiar –precisa Lalo-. Él era el niño estudioso de la casa, del colegio y del pueblo. Toda la gente lo admiraba. Nosotros decíamos para qué estudiará tanto, qué sacará con tanta tontera” (Drysdale & Escobar, 2014, pp. 58-59). Nuestra hipótesis aquí refiere a que la supuesta condición popular de la escritura parriana es, en realidad, un ejercicio irónico extremadamente intelectual y, por lo tanto, subvierte inadvertidamente, y desde otro contexto histórico, la tradición de la cultura popular chilena.

³³ Generalmente las temáticas tradicionales de la cueca chilena del siglo XIX son románticas, costumbristas, históricas, geográficas, picarescas y, desde la década del 50', con la denominada cueca brava o chora, relacionadas con los bajos fondos de las grandes ciudades.

hueso”. Esta última posibilidad, que Parra ya venía trabajando en Poemas y antipoemas, muestra irónicamente como en la subjetividad de posguerra la experiencia inerte de la muerte se articula al interior de la sexualidad y la actividad erótica de la vida misma³⁴. Sabemos que esta contradicción irónica se encuentra muy lejos de cualquier letra tradicional de cueca; por lo tanto, en *La cueca larga*, Parra no tiene intención alguna de recobrar una ilusoria identidad popular: al contrario, con cuidado y subyacentemente, Parra pretende deconstruir, desde el interior, la tradicional lira popular al integrar elementos propios de la crisis moderna.

Sin embargo, la ironía en este antipoema no termina aquí. Esta cueca antipoética, convertida en un contradictorio juego al borde del abismo del sinsentido, finalmente promueve una sugestiva declaración de principios: “Estornudo no es risa/Risa no es llanto/ El perejil es bueno/ Pero no tanto/ Anda, risa con llanto/ Se acabó el canto”. En este último fraseo advertimos, al menos en el principio, la puesta en juego de una lógica tradicional; en otras palabras, se pone en juego la lógica de no-contradicción aristotélica: evidentemente, “el estornudo no es risa/ risa no es llanto”. No obstante, si continuamos leyendo, la lógica aristotélica del sentido se ahoga con la introducción, discordante, de una ironía vacilante: “el perejil es bueno/pero no tanto/ Anda, risa con llanto/ se acabó el canto” ¿Cómo es posible que se pueda encontrar algo *bueno* y, al unísono, *no tanto*? O, más radicalmente, ¿Cómo es permisible que coexista, en la lira popular de una cueca, la risa y la alegría con el llanto y la tristeza? Por lo tanto, en esta supuesta inspiración popular, distinguimos como el antipoema interviene al interior mismo de la cueca con una perturbadora contrariedad que muestra la particularidad del contexto histórico parriano: concretamente, expresa la coexistencia, sin resolución, de la sexualidad y la muerte, el bien y el mal, la risa y el llanto, el placer y el dolor. Luego de esta exploración, podríamos concebir que la declaración de principios expuesta al final de *La cueca larga* es la siguiente: la escritura irónica parriana representa la contradictoria

³⁴ Esto recuerda la reflexión, nada popular, de Freud en 1901 cuando señala irónicamente que los deseos inconscientes del ser humano son pensamientos reprimidos vinculados al “tema de muerte y sexualidad” (Freud, 1991, p. 12). Esta idea volverá a renacer en 1920 - después de la primera guerra mundial- con el texto freudiano “Más allá del principio del placer”.

convivencia de la *risa con llanto*³⁵. Entonces, ¿Por qué tradicionalmente se ha creído que “La cueca larga” presume la nostalgia parriana de retorno a lo popular?³⁶

Hemos visto como esta interpretación *popular* viene custodiada, la mayoría de las veces, por aquellos aires románticos que la ligan al origen biográfico de su autor como a una descontextualización histórica del impulso irónico en la obra. Sabemos por Foucault que en la búsqueda nostálgica del origen se establece “una oposición fundamental entre la gran continuidad de la *Ursprung* (...) y la ruptura que caracteriza a la *Erfindung*” (Foucault, 2016, p. 15)³⁷. Así, por medio del análisis del origen biográfico de Parra, percibimos como la interpretación popular involucra la reproducción perpetua de la supuesta “gran continuidad” de la obra antipoética que, en consecuencia, descontextualiza “la ruptura” radical de los heterogéneos ciclos irónicos. Nicanor Parra fue claro en advertir que su escritura no ostenta condición popular alguna. En entrevista con Francisco Urondo titulada, no por nada, como “Nicanor Parra: la guitarra desafinada” del año 1972, destacará lo siguiente:

“Yo no me desarrollé íntegramente en la dirección de la poesía popular porque dejé de ser un elemento popular con mis estudios. Hubiera sido una mentira que yo me hubiera puesto a escribir como juglar, mi jerga llegó a ser otra cosa” (Costa, 2014, p. 27).

³⁵ Parra, en entrevista con Patricio Lorzundi el año 1972, dirá al respecto que “una de las cosas que más me impresionaba cuando muchacho era ver a mis hermanos menores cuando tenían sus problemas y caían, lloraban y se reían simultáneamente (...) a mí me parecía algo inconcebible, ¿a qué hay que hacerle caso, a la risa o al llanto?: A las dos cosas; el tipo oscila, es presa de emociones contradictorias (...) he aprendido de mis hermanos este método que he aplicado a mis poemas” (Costa, 2014, p. 54). Como veremos, la inestable ironía parriana refiere a aquella infinita oscilación contradictoria.

³⁶ Manuel Montt el año 2014, justamente hablando de *La cueca larga*, señala que Parra “introdujo el humor en la poesía, lo que es muy relevante (...) rescato su chilenidad, el modo de ser chileno. *La cueca larga* de Nicanor Parra es una joya” (Drysdale & Escobar, 2014, p. 202). Debemos ser claros en lo siguiente: *La cueca larga* es lo más cercano en la obra de Parra a una poesía popular; en otras palabras, es la obra del ciclo irónico antipoético que posee menos boicot y, bajo ese aspecto, se diferencia claramente de *Poemas y antipoemas*, *Versos de salón* o *La camisa de fuerza*.

³⁷ La traducción utilizada para *Ursprung* es origen y para *Erfindung* es invención.

Esta cita es un evidente testimonio de lo que estamos desarrollando; sin embargo, ¿Cuál es esta *jerga, otredad heterogénea* a la condición popular, de la que Parra está hablando? Adelantaremos una posible respuesta: en concreto, el aparente aspecto popular, como expresión de humor y oralidad, no es imprescindible en la obra parriana; por el contrario, y como seguiremos entrevistando, esta jerga refiere a *una poesía radicalmente intelectual que utiliza elementos orales y populares para expresar el contexto de su inestable ironía – esta última incompatible con el humor*. Nicanor Parra le concedió un curioso nombre a esta intelectual jerga: la denominó como *el discurso huaso*. Esta última es una calificación ambigua, engañosa, ya que nos puede encaminar inminentemente a un retorno de la condición popular; sin embargo, y en esto corresponde ser preciso, en el momento que Parra declara que su jerga es el *discurso huaso*, lo hace a través de su mejor ingenio: una inestabilidad irónica. Advertiremos esta sutil ironía en una entrevista realizada por Patricio Heim el año 2001: concretamente, Parra recalca ahí que el discurso huaso es de fundamental valor para su escritura debido a que “los huasos lanzan palabras con efecto” (ibid., p. 34)³⁸.

Pero, ¿Qué quiere decir que “los huasos lanzan palabras con efecto”? Con esto Parra busca alejarse de una lógica discursiva lineal, clásica, llena de sentido y no contradictoria, en donde el significado de la palabra se encuentra justo en el lugar que debe estar³⁹; por el contrario, la palabra con *efecto* es utilizada por Parra, al igual que un lanzamiento en el fútbol, para expresar la emergencia de una escritura no lineal, inestablemente contradictoria, en donde la palabra, al igual que el balón, expresa el ingenioso hundimiento del significado: en otras palabras, *la palabra con efecto aparece, en su dimensión equívoca, donde menos se le espera*. Un ejemplo de este discurso con efecto lo encontramos en una entrevista realizada por Ana

³⁸ Parra le dirá en 1959 a Luis Alfaro Droguett que “yo quiero ser juzgado por este método de ordenar las palabras. O sea, por el Discurso Huaso. El discurso huaso es tolerante y conciliador y no se restringe a Chile. El huaso por excelencia se llama Hamlet. Ya eran huasos Diógenes el Cínico y Aristófanes” (ibid., p. 28)

³⁹ En términos retóricos, la *causa* parriana debe ser discutida en relación con las causas aristotélicas. A través de su gesto irónico, la causa irónica subvierte, desde el interior mismo, las causas aristotélicas.

María Larraín; concretamente, el mismo Parra nos habilita a revelar esta ingeniosa trampa irónica que hunde, como un tiro libre, cualquier intento de significación lineal:

“También yo debería utilizar aquí, en esta entrevista, la filosofía del huaso macuco. Pasa un delincuente y le preguntan a un hombrecito en una esquina: ¿Tú has visto pasar a alguien por aquí? Y él contesta: creo que sí, pero me parece que no” (ibid., p. 36)⁴⁰.

Este “creo que sí, pero me parece que no”, al igual que el famoso *risa con llanto* de *La cueca larga*, nos posicionan en un piso retórico inestable, fangoso, donde el sentido del humor, el anclaje popular o la simple oralidad cotidiana se enmarcan históricamente en un abismo irónico del lenguaje. A continuación, nuestro propósito pretende evidenciar los heterogéneos ciclos históricos en donde el impulso irónico parriano se expresa.

⁴⁰ La Filosofía del huaso macuco que fue identificada en 1925 por Huidobro para describir al Chile decadente: “el pobre huaso macuco disfrazado de artista o de político que cree que diciendo: no comprendo, mata a alguien en vez de hacer el mayor elogio. Por eso Chile no ha tenido grandes hombres, ni podrá tenerlos en muchos siglos. ¿Qué sabios ha tenido Chile? ¿Qué teoría científica se debe a un chileno? ¿Qué teoría filosófica ha nacido en Chile?” (Huidobro, 2011, pp. 113- 114).

Primera Parte:

Ciclo irónico antipoético.

I

Poemas y antipoemas o la crisis de la modernidad

*“La desintegración del átomo,
El humorismo sangriento de la teoría de la relatividad”*

Nicanor Parra
Los vicios del mundo moderno

“La tendencia inmanente de la obra y, en consecuencia, el parámetro de su crítica inmanente es la reflexión que se halla a su base e impresa en su forma”

Walter Benjamin
El concepto de crítica de arte

El propósito de esta investigación no es abolir los rasgos del humor, lo popular o la oralidad en la escritura parriana, sino otorgarles su sitio pertinente. Como señalamos, la poesía de Parra es una poesía intelectual que esgrime elementos orales y populares para expresar, no humor, sino ironía. Procuramos apartarnos del tópico común que, al dar preponderancia a estas tres condiciones, patentiza la existencia de un único ciclo de escritura antipoética, ciclo irónico continuado, sin escansiones posteriores.

El ciclo irónico antipoético emerge históricamente en un contexto donde predominaba el canon poético moderno propio de la primera mitad del siglo XX: específicamente, al menos en Chile, aquel prototipo poético se hallaba encarnado

por las descomunales figuras de Huidobro, Mistral, Pablo de Rokha y Neruda⁴¹. Faride Zerán, en *La guerrilla literaria y otras escaramuzas* de 1992, nos exhibe la intensidad histórica de aquel contexto en donde la ironía antipoética haría su aparición:

“De Rokha, en 1934, constituía junto a Neruda, la Mistral y Huidobro el grupo de poetas de mayor prestigio y resonancia de las letras nacionales. Su valor era indiscutido (...) En el verano de 1935 aparece, editada por Zig-Zag, la *Antología de poesía chilena nueva* (...) La gran ausente de esta antología era precisamente Gabriela Mistral, excluida porque “pertenece al pasado” (...) Para anunciar el libro los editores colocaron grandes fotos de Huidobro y Neruda en la vitrina de la librería Universo, ubicada en calle Ahumada. Y al centro, en un sitio de honor, un busto espectacular de Pablo de Rokha” (Zerán, 2018, pp. 84-85).

El tridente vanguardista de Huidobro, De Rokha y Neruda que la *Antología* de Anguita y Teitelboim exponían, influenció en 1935, al igual que a todo joven poeta de la época, de manera radical a Nicanor Parra que aún se encontraba en el Internado Barros Arana. En conversación con Leonidas Morales el año 1970 dirá lo siguiente:

“Cuando un buen día aparece en mis manos la *Antología* de Anguita: Esto fue un despertar, un sacudón tremendo. Y dije, yo también puedo hacer estas cosas, ¡esto sí lo puedo hacer! Y me largué a escribir de inmediato (...) Había leído a Neruda, a Huidobro, a Rosamel del Valle, todos los

⁴¹ Ezra Pound nos muestra en *Como leer (y por qué)* de 1931 que en la ironía la carga semántica no es intrínseca al comportamiento lenguaje sino requiere un *fuera-de-texto* – léase contexto- de épocas literarias maduras donde lo canónico entra en crisis: “LA LOGOPEIA, ‘la danza del intelecto entre las palabras’, lo que quiere decir que las palabras se emplean no sólo por su sentido directo, sino también *en función de hábitos del uso, del contexto, de las acepciones conocidas, de las concomitancias habituales*, y del juego de la ironía. Este modo comprende el contenido estético que es, *particularmente el dominio de la manifestación verbal*, y que no podría contenerse en la plástica o en la música. *Es el más reciente de todos los modos*, y quizás el más malicioso y el más evasivo” (Pound, 1973, p. 101 – *el subrayado es nuestro*). Pound exhibe claramente como la ironía necesita un contexto epocal maduro, de hábitos canónicos, conocidos, y en ellos es la manifestación última, donde la oralidad -al igual que en Parra- juega un rol importante.

poetas que venían en la *Antología* de Anguita. De la noche a la mañana aprendí a manejar eso inmediatamente. Métale metáfora para acá, para allá” (Morales, 2006, pp.65-66).

Pero ¿Qué aprendió a manejar de inmediato Parra? ¿A qué se refiere con “métale metáfora para acá, para allá”? En 1937 con 23 años, influenciado por los *romances* de García Lorca, Parra inicia la denominada *fase preliminar* de escritura⁴²; concretamente, pone en práctica lo asimilado en la *Antología* a través de su primer libro titulado *Cancionero sin nombre*. En este libro de 29 poemas, Parra incorpora la métrica del romance popular de raíz oral, el uso constante de la personificación y la metáfora respecto a la cultura folclórica, la luna y los ángeles garcialorquianos y, más allá de este, sorprende con el humor lúdico chileno y los recursos narrativos a través de monólogos dramáticos. Sin embargo, como aún no ha tomado contacto con la crisis moderna de las grandes metrópolis, la retórica irónica propia de su obra no se encuentra claramente desarrollada en *Cancionero*⁴³. Para que esto último ocurra fue fundamental, entre 1943 y 1952, los años que Parra estuvo en Estados Unidos e Inglaterra: después de García Lorca, fue el verso libre de Walt Whitman su mayor influencia cuando estudiaba en la Universidad de Brown, ahí encontró la posibilidad de “un lenguaje más o menos suelto. Esa es una poesía abierta: no hay métrica estricta ni un lenguaje poético convencional. Los poemas son como

⁴² Leonidas Morales señalará que “en efecto, sabemos que hay una fase preliminar en la poesía de Parra, a la que pertenece su libro *Cancionero sin nombre* de 1937, y que ella está dominada por la ejercitación con lenguajes poéticos reconocibles por el lector (García Lorca, por ejemplo) (...) Esta fase, lo sabemos también, comienza a concluir hacia la segunda mitad de la década de 1940. En efecto, a la vuelta de un viaje de estudios a Estados Unidos (1943-1945), Parra escribe “La víbora”, “La trampa”, “los vicios del mundo moderno” publicados en 1948” (Morales, 2015, p. 51).

⁴³ En 1990 Parra dirá a Juan Andrés Piña que “eso fue en 1937. Se trataba de una poesía de tono garcialorquiano que ganó el Premio Municipal de la época (...) Un “pescado” de juventud, como se dice. Aunque Algunos rescatan por lo menos los dos primeros versos: “Déjeme pasar, señora, / que Voy a comerme un ángel”. Yo creo que hay ahí un primer disparo” (Piña, 2019, p. 18). En aquella época, la mayoría de la poesía chilena estaba influenciada por el mártir García Lorca. Creemos que Parra en *Cancionero* subvierte la estética garcialorquiana al incluir en sus poemas la comicidad y la expresión antilírica del habla coloquial de personajes chilenos comunes y corrientes. Podemos observar esto en poemas como “El matador”; concretamente, el sujeto que habla es un ser violento, grotesco y delirante que anuncia el posterior desdoblamiento subjetivo de la inestable ironía parriana en la década del 50’: “Déjeme pasar, señora,/ que voy a comerme un ángel/ con una rama de bronce/ yo lo mataré en la calle. // No se asuste usted, señora,/ que yo no he matado a nadie”.

poemas-estudios, y no poemitas líricos” (ibid., p. 72)⁴⁴; sin embargo, Parra colisionaba constantemente con el héroe ególatra wagneriano de Whitman a quién, como le dirá a Morales, con su solemnidad carecía “de sentido del humor” (ibid., p. 74) ; de esta manera, y ya cerca de su regreso a Chile en 1948, vio “perfectamente a través de Kafka” (ibid., p. 73) las limitaciones de Whitman, abriendo la posibilidad poética de un antihéroe pasivo, capaz de un “humor metafísico” (Piña, 2019, p.19) que aparecerán en sus primeros antipoemas titulados “La víbora”, “La trampa” y “Los vicios del mundo moderno”⁴⁵. Un año después, por motivos de estudios de posgrado, viaja a Oxford donde emprenderá una lectura atenta de Shakespeare, John Donne, Eliot, Pound, y Keats, autores fundamentales para la generación del incomparable impulso irónico de su obra. Así, nuevamente en conversación con Morales, Parra señala:

“En la época en que yo escribí alguno de los antipoemas más importante, leí con mucha atención a Kafka. Pero no tan sólo a él. Leí también a los ingleses. Hay algunos críticos que piensan que *Poemas y antipoemas* viene directamente de la poesía inglesa” (Morales, 2006, p. 79).

Sin embargo, y sumado a sus referencias literarias, es importante visibilizar el contexto histórico que Parra experimentó en ambos viajes: alejado de la modernidad en segundo grado de Santiago, Parra se vio inmerso en la vida cotidiana de los espacios urbanos de dos sociedades desarrolladas en plena época de posguerra, sociedades donde el gran relato del sujeto moderno comenzaba inevitablemente a fragmentarse. Así recuerda Lyotard este contexto de fragmentación en “La condición posmoderna” de 1987:

⁴⁴ Parra comentará a Piña que “me interesaban pequeñas historias, esas narraciones que aparecen en *Hojas de hierba*. Ahí se me acabaron los romances estilo García Lorca” (Piña, 2019, p. 18). Hay que señalar que en aquella época Whitman fue un modelo a emular para la mayoría de los poetas hispanoamericanos: en Chile fue modelo para Huidobro, De Rokha y Neruda. De esta época encontraremos los poemas de Parra publicados, años más tarde, con el título de “Estudios respiratorios”.

⁴⁵ Parra señalará que “cuando leí a Kafka, me di cuenta de que no todo era Whitman, sino que había otra posibilidad: el humor metafísico. Ahí entonces empecé a articularme por dentro, a procesar todo eso. Comencé a escribir poemas como “La víbora” y “La trampa” (Piña, 2019, p.19). Estos antipoemas fueron antologados por Hugo Zambelli el año 1948 en “13 poetas chilenos”.

“El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación. Se puede ver en esa decadencia de los relatos un efecto del auge de técnicas y tecnologías a partir de la Segunda Guerra Mundial, que ha puesto el acento sobre los medios de la acción más que sobre sus fines” (Lyotard, 1987, p.32).

Esta pérdida de credibilidad en los grandes relatos, que Lipovetsky enuncia como la “ruptura con la fase inaugural de las sociedades modernas (...) que no cesa de ampliar sus efectos desde la Segunda Guerra Mundial” (Lipovetsky, 2020, p. 6), Parra la experimentó especialmente en su estancia en Inglaterra. Este último recordará aquel contexto histórico inglés el año 2010 al señalar que “algunas situaciones cerradas de mi poética no son otra cosa que un expresar esa cerrazón, ese asfixiarse de nuestro mundo contemporáneo. “La Trampa” y “La Víbora” explican limitaciones de este ser supercivilizado que somos (...) a fin con una época que, técnica y materialmente, ha progresado en tan gran escala. Mis antipoemas son verdaderas alegorías a este mundo” (Costa, 2014, p. 35). Por lo tanto, en aquel contexto de Oxford⁴⁶, Parra desarrolla su segundo libro titulado *Poemas y antipoemas*, texto comparable, al menos en la poesía chilena, con *Altazor* de Huidobro o *Residencia en la Tierra* de Neruda por su gesto fundante. Pero, ¿De qué trata este radical gesto? En “Para leer a Nicanor Parra” del año 1999, Iván Carrasco expone una extraordinaria reflexión de Parra respecto a este gesto inaugural:

“Yo estaba en ese tiempo en la Universidad de Oxford, en Inglaterra, el año 1950 – 51, escribiendo, puliendo libros: un mamotreto. Un buen día pasé frente a una librería; me llamó mucho la atención un libro que se exponía en

⁴⁶ Rafael Gumucio el año 2018 recordará aquel contexto cuando entrevista a Niall Binns: “La guerra acababa de terminar (...) pero no había ninguna sensación de triunfo alrededor de la cúpula de Radcliff, en el corazón del corazón de Oxford (...) Inglaterra ya no era un imperio (...) bajo la eterna niebla de carbón, las iglesias blancas se disolvían en la nada” (Gumucio, 2018, p. 157). Recién en el año 1954 Inglaterra terminará catorce años de racionamiento de posguerra, anunciado un período de prosperidad que abrió las puertas a un gran contingente de ingleses de clase trabajadora.

ese tiempo, que estaba en la vitrina. El libro se llamaba Apoemas (...) me pareció -a pesar del acierto- una palabra que estaba a medio camino. Me dije: ¿Por qué no le pondría directamente *antipoemas* en vez de *apomeas*? Me pareció la palabra *antipoema* más fuerte, más expresiva, que la palabra *apoemas*. Y, a continuación, di un segundo paso: Me pareció que la palabra antipoema, sola, contaba nada más que la mitad de la historia, porque ¿dónde quedaban los poemas?” (Carrasco, 1999, p. 18).

El razonamiento de Parra no es inocente, reviste difíciles interrogaciones retórico-filosóficas que, de esclarecerlas, nos permitirán concebir con mayor lucidez el conflicto contextual del primer ciclo irónico de su obra. Notamos que Parra no se adjudica la palabra *apoemas*; concretamente, declara que este acierto es “una palabra que estaba a medio camino” y, efectivamente, veremos que es una expresión que no transmite la radicalidad del gesto irónico antipoético. Pero, ¿Cuál es la diferencia expresiva del título “Apoemas” y “Poemas y antipoemas”?⁴⁷ Sabemos que el prefijo de negación *a* que se utiliza, por ejemplo, en las palabras “amoral”, “anormal”, “amorfo”, “ateísmo”, entre otras, representa etimológicamente una ausencia, carencia, privación o negación que, de expresarse *aisladamente*, abole por completo el valor de la palabra que acompaña al prefijo: específicamente, si aislamos la palabra *apoemas*, esta representa una “ausencia de poemas”, “sin poemas”, “carente de poemas” o “falta de poemas”. En otras palabras, el título de la obra de Pichette nos insta a figurar un tipo de escritura en donde predomina la anulación total, por superación o resolución, del poema tal como era concebido hasta ese momento⁴⁸; sin embargo, ¿la escritura parriana aspira a anular, escapar

⁴⁷ Parra señala que *Apoemas* pertenece a Henri Michaux; sin embargo, el autor verdadero es Henri Pichette, poeta surrealista más joven que Parra vinculado a Artaud. Este último, no por nada, aparece en la portada del libro de 1947.

⁴⁸ Bárbara Cassin, trabajando el sistema lógico aristotélico del sentido, sugiere que para *escapar fuera* del principio de no-contradicción, se debe acuñar una nueva palabra: *au-sentido (au-sens)* o, como se ha traducido, ausencia de sentido. Tal como estamos desarrollando en este apartado, al no acudir a una palabra aislada que contenga un prefijo de negación, Nicanor Parra no toma el camino resolutivo de Cassin y Pichette para abolir la contradicción irónica. José Miguel Ibáñez Langlois, más conocido como Ignacio Valente, tropezará con este mismo problema al analizar la noción de antipoema: “es –convencionalmente hablando- ‘apoética’ (...) como también parece ‘apoético’ el lenguaje mismo, más semejante a la prosa llana, pues el hablante, está buscando aquellas propiedades radicales del lenguaje poético” (Ibáñez Langlois, 2020, p. 16)

o superar a los poemas?⁴⁹ En el instante que Parra declara que *apoemas* es una expresión que “queda a mitad de camino”, se encuentra subrayando que es una palabra que, al estar aislada, exclusivamente acentúa la invalidación del discurso poético; no obstante, y es la diferencia de la obra parriana con el título de Pichette, la expresión *antipoemas* no supone la anulación del poema sino, y en este punto emerge el gesto fundador del primer ciclo irónico, conlleva un intenso conflicto histórico contextual en el cual se precisan al menos dos para existir. Por esta razón, Parra señala que la palabra antipoema proporciona, al unísono, la emergencia de “un segundo paso”: sendero en donde el antipoema no podía seguir existiendo por sí solo, aislado, ya que “contaba nada más que la mitad” de la historia fundante y, por ese motivo, siembra su convivencia histórica e irresoluble con el poema a través de la pregunta: “¿dónde quedaban los poemas?”.

Si continuamos con el libro de Iván Carrasco, advertiremos como Parra sigue exponiendo la aparición del gesto irónico inaugural de su obra:

“Entonces me pareció que el libro que yo estaba trabajando en ese tiempo debía titularse *Poemas y antipoemas*. O sea, en el libro deberían aparecer dos objetos diferentes pero complementarios: los poemas tradicionales y, en seguida, este otro producto, estrambótico, más o menos destartado, que se llama el *antipoema*. Yo relacionaba, además, este dúo. Cómo profesor de Física yo estaba acostumbrado a trabajar con átomos, entonces pensaba en términos de protones y electrones, en términos de cargas positivas y negativas (...) Pienso en estos momentos en ese principio marxista fundamental (...) mediante un proceso llamado proceso dialéctico

⁴⁹ En entrevista realizada por Amanda Puz el año 1969, Parra responderá lo siguiente a la afirmación “Dicen que usted fue el primer poeta que logró salirse del camino nerudiano”: “¿Eso dicen? Bueno, si es efectivo ocurrió previa asimilación de la poesía de Neruda. La antipoesía pasó por la poesía nerudiana” (Costa, 2014, p. 86). La antipoesía no es un *salirse del camino* de la poesía *anulándola*, sino que debe constantemente *asimilar* y *pasar* por la poesía para *convivir* con ella en contradicción. El 27 de marzo del año 1991 Parra aludirá a este gesto irónico de la siguiente manera: “existe una oposición constante entre lenguaje popular burlesco de bufón y el arte del bien decir del rey. El antipoeta versus el poeta” (Cárdenas, 2011, p. 169). Lamentablemente, en los exámenes literarios surgieron interpretaciones de la obra de Parra que omiten este oscilante gesto irónico entre poema y antipoema; por ejemplo, es el caso del crítico Ignacio Valente que señala que la antipoesía “canceló los excesivos privilegios que había acumulado sobre sí ‘lo poético’” (Ibáñez Langlois, 2020, p. 9).

que consiste más o menos en lo siguiente: se hace un planteamiento, este planteamiento origina automáticamente un antiplanteamiento o un contraplanteamiento (...) Fíjense ustedes que ese juego, inocente entonces, del título del libro, de este libro *Poemas y antipoemas*, en buenas cuentas, no resultó tan inocente” (ibid., p. 18).

A partir del sendero de la física teórica o la vereda de la filosofía moderna, vislumbramos como el título de su obra fundante, *Poemas y antipoemas*, “no resultó ser tan inocente” como muchos sospechaban. Comenzando con la lúdica *relación de dos objetos diferentes pero complementarios y en constante movimiento*⁵⁰, Parra transporta al cosmos de la poesía moderna la oscilante e inconsistente correspondencia de la carga positiva del protón y la carga negativa del electrón; de la misma manera, y ahora desde un punto de vista filosófico, permite ironizar sobre el semblante dialéctico moderno al ejecutar, discrepando así de Hegel y Marx, una tesis (planteamiento) y una antítesis (antiplanteamiento) sin un tercer momento de síntesis resolutive o superior⁵¹. Es bajo esta compleja reflexividad irónica que Parra regresa a Chile en 1952; sin embargo, en la década del cincuenta, años donde Neruda ya destacaba como poeta mayor en su retorno a Chile gracias al gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, el trío moderno-vanguardista que componía junto a Huidobro y De Rokha continuaba imponiéndose en el universo cultural chileno en una titánica lucha por ser el poeta más grande del país. Faride Zerán nos recuerda este particular contexto:

“*Canto general* está en marcha. Aparecerá en México, en 1950 (...) es en los cincuenta cuando estallará otro episodio público entre los poetas (...) El

⁵⁰ La antipoesía, en tanto existencia irónica en relación oscilante con la poesía y la tradición, se abordará en la investigación a través de la noción de *encadenamiento signifiante* y *différance* expuesta por Jacques Derrida.

⁵¹ Umberto Eco, teniendo en cuenta la inseparabilidad de la expectativa histórica y el impulso irónico, señala que “en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja (...) el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (Eco, 1985, p. 89). Bajo este contexto, veremos en este trabajo como la ironía parriana destituye la moderna concepción filosófica de la *Aufhebung* hegeliana a través de la física poética. Parra mencionará a Juan Andrés Piña que su escritura fue influenciada por “el principio de relatividad y el principio de indeterminación, que son centrales en la física de este siglo” (Piña, 2019, p. 26).

mismo año que aparecen publicadas las *Odas elementales*, Pablo de Rokha edita su monumental *Antología*. Un libro de casi seiscientas páginas donde está su obra desde 1916 hasta 1953” (Zerán, 2018, p.154).

Parra recordará que “volví en 1952. Hasta ese momento había formado parte, cómo te dijera yo, del grupo que rodeaba a Neruda, de los mayores. Yo ahí no tenía nada que decir. Pero al volver de Europa y empezar a poner en tela de juicio los dogmas de los escritores anteriores, capté la atención de los jóvenes de la generación del 50” (Piña, 2019, p. 20)⁵². Pero ¿Cuáles eran esos dogmas? Parra regresa al país y observa un contexto muy disímil al inglés, la conformación en Chile de una modernidad en crisis es tardía: según José Joaquín Brunner, recién comienza a establecerse en Chile la “moderna cultura de masas (...) durante la década de 1960 sobre todo bajo el impulso transformador de las políticas modernizantes del gobierno demócrata cristiano (1964-1970)” (Brunner, 1988, p. 51)⁵³; sin embargo en 1952, bajo el segundo mandato de Carlos Ibáñez del Campo, se iniciarán una serie de medidas políticas que permitirán nuevos brotes de los grandes relatos en Chile posterior al tajante gobierno de González Videla, ideologías que terminarán, violentamente, con el golpe de estado de 1973⁵⁴. De esta manera, mientras en Inglaterra la modernidad en crisis era evidente, en Chile los grandes relatos germinaban ostensiblemente bajo la mano de los poetas vanguardistas: lenguaje visionario que aspiraba captar al mundo en su totalidad. Así Neruda, con su *Canto general* y *Odas elementales*, se instala de lleno en el realismo socialista donde lo coloquial y lo cotidiano – la cebolla, el tomate, la madera- es parte de una totalidad

⁵² La generación del 50’ la componían muchachos que, en 1952, era veinteañeros: Enrique Lihn, Jorge Teillier, Enrique Lafourcade, Alejandro Jodorowsky, entre otros.

⁵³ Es el período histórico que Robert Lechner denominó, para toda América latina, como época de “inflación ideológica”.

⁵⁴ En su segundo mandato, Carlos Ibáñez del Campo deroga la famosa “Ley maldita” que declaraba la ilegalidad del Partido comunista y un sinfín de aristas restrictivas a la libertad de expresión y artística relacionada con la política en el gobierno de González Videla –este es el motivo de que en 1952 Neruda vuelve a Chile con su *Canto general* convertido en héroe y De Rokha en 1953 publicara *Epopeya de las comidas y las bebidas chilenas*-; por otro lado, reforma la ley electoral ampliando el padrón y, en consecuencia, extendiendo la ciudadanía a los sectores populares en la participación política. Camino que abre, desde distintos focos, la evolución política de los grandes relatos hasta la crisis de 1973.

idealizada del nuevo mundo *real* o, en el caso de Pablo de Rokha, el discurso corriente y urbano es utilizado para crear una épica moderna, una heroica popular.⁵⁵ En este contexto histórico donde los poetas poseen una visión sacra creadora al ser sujetos privilegiados que desentrañan verdades ocultas, emerge bajo las sombras de los padres fundadores, el año 1954, la radical ironía de *Poemas y antipoemas*. En aquel momento, Parra no era independiente en la guerrilla literaria: si bien simpatizaba con Huidobro, se encontraba en el bando nerudiano⁵⁶. Sin embargo, la conciencia de ese sofocante contexto histórico vanguardista será expuesta en el título mismo de su libro, nominación que le permite despojarse irónicamente de la influencia modernista de los tres grandes poetas-padres. Creemos que podemos enmarcar retroactivamente la lectura de *Poemas y antipoemas* en las complejas referencias contextuales que Parra utiliza en el iconoclasta y escéptico “Advertencia al lector”⁵⁷:

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus

Escritos:

Aunque le pese

El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.

⁵⁵ Parra en 1990 le dirá a Juan Andrés Piña que el poeta modernista “ocupa el lugar de los sacerdotes, como un intermediario entre este mundo y el otro (...) ellos están en posesión de una verdad y entonces son muy autoritarios (...) se entra al espacio poético y se queda al margen de la vida cotidiana” (Piña, 2019, p. 25). *Canto general* de Neruda era una obra mayor que condensaba la historia de América y *Antología 1916- 1953* de De Rokha esculpía su poesía en una epopeya monumental y romántica. Esta es justamente la significación de la palabra “Vate”: del latín *vates*, en la antigüedad referían a los miembros de la clase sacerdotal – de ahí la palabra vaticano-; su significación implica características de “vidente”, “adivino”, “profeta” u “oráculo” – de ahí la palabra vaticinio-.

⁵⁶ Parra le comentará a Morales que “hay que leer lo que él escribió en la solapa de *Poemas y antipoemas*. Cuando yo leí los primeros antipoemas en la casa de él, no recuerdo a propósito de qué, la única reacción medianamente simpática fue la de Neruda (...) La participación de Neruda en la historia de la antipoesía es muy positiva. Porque hay muchos documentos emitidos por él en diferentes momentos” (Morales, 2006, pp. 75-77). En entrevista con Piña dirá que Neruda “andaba con el libro en el bolsillo del abrigo y le leía algún poema a quién se le ponía adelante” (Piña, 2019. p. 24).

⁵⁷ Este escéptico poema de Parra, probablemente influenciado por la literatura anglosajona en su viaje a Inglaterra, recuerda el irónico poema de Ezra Pound “Salutation the Second” de 1913: “Observe the irritation in general: / ‘Is this’, they say, ‘the nonsense that we expect of poets?’ / ‘Where is the Picturesque?’ / ‘Where is the vertigo of emotion?’ / ‘No! his first work was the best’ / ‘Poor Dear! He has lost his illusions’” // “Observa la irritación en general: / ‘¿Es esto’, ellos dicen, ‘el sinsentido que esperamos de los poetas?’ / ‘¿Dónde está lo Pintoresco?’ / ‘¿Dónde está el vértigo de la emoción?’ / ‘¡No! su primer trabajo fue el mejor’. / ‘¡Pobrecito! Ha perdido sus ilusiones’” (- *la traducción es nuestra*).

Sabelius, que además de teólogo fue humorista consumado,
Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima
Trinidad

¿Respondió acaso de su herejía?
Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo!
¡En qué forma descabellada!
¡Basándose en un cúmulo de contradicciones!

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
La palabra arcoíris no aparece en él en ninguna parte,
Menos aún la palabra dolor,
La palabra Torcuato.
Sillas y mesas sí que figuran a granel,
¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!
Lo que me llena de orgullo
Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

Los mortales que hayan leído el Tractatus de Wittgenstein
Pueden darse con una piedra en el pecho
Porque es una obra difícil de conseguir:
Pero el Círculo de Viena se disolvió hace años,
Sus miembros se dispersaron sin dejar huella
Y yo he decidido declarar la guerra a los cavalieri di la luna.

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
'¡Las risas de este libro son falsas!', argumentarían mis detractores,
'Sus lágrimas, ¡artificiales!'
'En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza'
'Se patalea como un niño de pecho'
'El autor se da a entender a estornudos'.
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,

Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.

‘¿A qué molestar al público entonces?’, se preguntarán los
amigos lectores:

‘Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,
¡Qué podrá esperarse de ellos!’.

Cuidado, yo no desprestigio nada

O, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,

Me vanaglorio de mis limitaciones,

Pongo por las nubes mis creaciones.

Los pájaros de Aristófanes

Enterraban en sus propias cabezas

Los cadáveres de sus padres.

(Cada pájaro era un verdadero cementerio volante.)

A mi modo de ver

Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia

¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!

Las referencias múltiples y radicalmente intelectuales que Parra usa en este escéptico poema le permite alejarse implícitamente de la influencia vanguardista de los padres fundadores y, al unísono, perturbar irónicamente el contexto histórico-poético en que se encuentra Chile a mediados de los 50'. En primera instancia, en el lugar de la oscilación irónica encontramos a Sabelius, teólogo expulsado de la Iglesia por cuestionar la existencia de la Santísima trinidad: el antipoeta, como Sabelius, “reduce a polvo el dogma” del templo vanguardista representado por la trinidad de Huidobro, De Rokha y Neruda. Por otro lado, estamos al tanto de que Sabelius sólo pudo responder al Papa Calixto sobre su herejía por medio de un código lingüístico distinto al de la Iglesia, donde su lenguaje, evidentemente para los ojos de Calixto, se basaba problemáticamente en un “cúmulo de contradicciones”. El gesto irónico que funda *Poemas y antipoemas* es precisamente

presentar una escritura irresolublemente contradictoria para los grandes relatos modernos; de esta manera, y siguiendo a John Keats en su *negative capacity*, la poesía parriana se encamina a expresar aquel inestable impulso de “vivir en contradicción sin conflictos” (Piña, 2019, p. 24)⁵⁸. Este vaivén irónico, al menos para “los doctores de la ley” que protegen el dogma vanguardista, debería estar prohibido: el antipoeta es un hereje que habla en otro idioma, no escribe palabras como “arcoíris”, “dolor” y “torcuato”. Tenemos conocimiento de que la palabra arcoíris es utilizada por Huidobro en distintos momentos de su obra, por ejemplo: “Sobre un arco iris/ un pájaro cantaba” o “ALFA/ OMEGA/ DILUVIO/ ARCO IRIS”; por otro lado, la palabra dolor es central en los dos primeros períodos de la obra nerudiana: “ah ni dolor, amigos, ya no es dolor de humano”; “manchando los vestuarios/ con huellas digitales/ de los dolores que te destinaron” o “Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,/ y éstos sean los últimos versos que yo le escribo”; por último, la palabra torcuato – que significa torcido pero que en Chile popularmente significó “tonto”- representa irónicamente el fracaso, para el antipoeta, del uso del lenguaje popular en la extravagancia heroica de Pablo de Rokha. La interpelación de este lenguaje vanguardista que desde el cielo “se está cayendo a pedazos” se hará mediante la presencia de objetos ausentes en este tradicional código: sillas, mesas, ataúdes y útiles de escritorio⁵⁹. Luego de ello, no sin ambigüedad, los versos referentes al *Tractatus* se deben razonar alrededor del contexto histórico en que Parra se encuentra: los mortales que han conseguido el *Tractatus* se deben “dar con una piedra en el pecho” debido a que, recién en 1957, el libro de Wittgenstein fue traducido al español⁶⁰; probablemente, la tardía

⁵⁸ Esta idea recuerda la siguiente expresión de Nietzsche en *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* de 1874: “el sello de ese conocimiento que enuncia que la existencia es ininterrumpido haber sido, algo que vive negándose, consumiéndose y contradiciéndose continuamente” (Nietzsche, 1999, pp. 41-42). Esta reflexión nietzscheana tiene una evidente influencia del romanticismo temprano de Jena que pronto trabajaremos y, en especial, la concepción de la ironía expuesta por Heinrich Heine.

⁵⁹ Lypovetsky señalará respecto a la crisis del arte moderno que es una “renuncia al aspecto elitista del modernismo (...) el arte está expurgado de su aspiración revolucionaria y de su imagen jerárquica (...) para ser nuevo, hay que burlarse de lo nuevo” (Lipovetsky, 2020, pp. 124-125). Parra le comentará en 1990 a Juan Andrés Piña que en su obra “cabén, además, personajes que nunca estuvieron en la poesía: guaguas, soldados, ministros, esqueletos, carabineros... ¿Por qué ellos no pueden entrar en los poemas?” (Piña, 2019, p. 26)

⁶⁰ Wittgenstein murió en abril de 1951, fecha donde Parra, aún en Oxford, había leído las notas necrológicas.

traducción de un libro que plantea la contrariedad de los límites del lenguaje, asunto evidentemente enmarcado en la crisis de la modernidad— “de lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (Wittgenstein, Arcis, p. 14)-, es completamente ajeno al contexto poético latinoamericano de 1954: los lectores chilenos aún se encuentran bajo la sombra totalizante de las vanguardias, relatos que precisamente hablan de lo que no se puede hablar cotidianamente. En esta trama el antipoeta, alineándose con el Círculo de Viena, declara la guerra a los “cavalieri di la luna” que son, desde la esfera poética, aquellos caballeros ajenos a la realidad que fijan sus ojos en la noche romántica. A diferencia de ellos, la antipoesía “puede perfectamente conducir a ninguna parte” al mostrar, en su contradicción teleológica, las limitaciones del proyecto moderno en reunir poesía, vida y sentido; sin embargo, distinguimos también que este verso está enunciado justamente desde la perspectiva de los lectores modernos: por esta razón, aparecerán inmediatamente las críticas de los “detractores”. Sin embargo, y como Hernán Cortés lo hiciera con los indígenas en México, el antipoeta nos invita a “quemar las naves” divinas de la modernidad y entrar irremediamente la realidad cotidiana de la ironía⁶¹: el nuevo mundo poético tendrá, “como los fenicios”, un lenguaje diferente; puesto que estos últimos, como el antipoeta que democratiza la poesía reservada a los pequeños dioses vanguardistas, generaron una escritura que rompe con la exclusividad divina de los jeroglíficos egipcios. El antipoeta está decidido a “exaltar” este punto de vista y “vanagloriarse” de sus limitaciones; en otras palabras, resuelve inestabilizar el poder visionario de los grandes poetas para expresarse, irónicamente, por medio de las “limitaciones” de una realidad fragmentada. Finalmente, el último segmento del poema es decidor: “los pájaros de Aristófanes/ enterraban en sus propias cabezas/ los cadáveres de sus padres/ (cada pájaro era un verdadero cementerio volante)”. Aristófanes, precursor pretérito de Parra, conjugó cómicamente su obra contra el contexto histórico de la sociedad ateniense y los grandes poetas trágicos; no obstante, si especificamos en la referencia, “los pájaros de Aristófanes” remite a *Las*

⁶¹ Las naves de Hernán Cortés, al llegar a México, fueron confundidas por los indígenas como Torres divinas flotando en el mar; en consecuencia, decide quemar sus naves mostrando que ahí no había divinidad alguna. Cortés, para bien o para mal, abrió el camino para una comunicación despojada del aura divina entre españoles e indígenas.

aves, historia que narra la construcción en las nubes de “Cucópolis” – “pongo en las nubes mis creaciones”-, ciudad de pájaros amurallada que interrumpe la comunicación entre los hombres y los dioses: estos últimos, ya sin sacrificios otorgados por los humanos, pasan hambre y deben solicitar el fin del conflicto o sino “el cielo se caerá a pedazos”⁶². Evidentemente estos dioses remiten a los poetas divinizados: Huidobro, Neruda y De Rokha⁶³. Los “cadáveres de los padres” son justamente estos padres fundadores de los que el antipoeta, implícita e irónicamente, pretende desmarcarse; para ello, en vez de que los poetas-padres nos sigan paralizando mentalmente, el antipoeta “modernizará” esta tradicional ceremonia y enterrará sus “plumas” irónicas “en la cabeza de los señores lectores”.

Como se señaló, “Advertencia al lector” debe considerarse, retroactivamente en su escepticismo, como el marco irónico que recorre la totalidad de *Poemas y antipoemas*⁶⁴. La ironía moderna, cimiento indispensable de la escritura parriana, emerge desde el título mismo de su segunda obra. Para razonar esto recurriremos a Andrés Claro que, en el año 2004, aborda la diferencia entre ironía clásica e ironía moderna: específicamente, la primera pretende gozar de un terreno textual *estable*; por esa razón, Claro puntualiza que en ella podemos “decir una cosa y dar a entender otra incompatible con ella” (Claro, 2004, p. 27). En otras palabras, al entablar un piso sólido de sentido al interior del texto, la retórica clásica obliga a un

⁶² Parra, que conoce la obra de Aristófanes durante su estadía en Oxford, le indicará a Benedetti en 1969 que “desde luego, considero que uno de mis antepasados más remotos es Aristófanes” (Costa, 2014, p. 75). Hay que señalar que, no por nada, Aristófanes también fue considerado un maestro de la ironía por Schlegel, Heinrich Heine y Nietzsche: concretamente, a diferencia de Hegel que estaba convencido que la escisión irónica debía ser superada por un orden razonable y divino del mundo, Heine en 1826 articula en *Le Grand* la imagen de un “Dios intoxicado que se ha escapado subrepticamente de la fiesta de los dioses y se ha tendido a dormir en una estrella solitaria y no sabe que él también crea todo lo que sueña (...) Sin embargo, ¡no pasará mucho tiempo antes de que Dios despierte y frote sus ojos adormilados y sonría! - y nuestro mundo se habrá desvanecido en la nada, de hecho, nunca habrá existido” (Heine, 1971, p. 253 – *la traducción es nuestra*-). En este contexto, Heine utiliza el término “Dios de la ironía” refiriéndose a la burla de aquella divinidad adormilada y sonriente que, quizás por *Las aves*, refiere como “el gran autor del universo, Aristófanes del cielo” (Heine, 2016, p. 338).

⁶³ Para Aristófanes eran Esquilo, Sófocles y Eurípides.

⁶⁴ Sin embargo, también será el marco de todo el ciclo irónico antipoético. Este último se caracteriza por interpelar constantemente los grandes relatos modernos expresados en la expectativa poético vanguardista de Chile. Nos volveremos a encontrar con algo similar en *Manifiesto* de 1963: “Nosotros condenamos/ - Y esto sí que lo digo con mucho respeto-/ la poesía de pequeño dios/ La poesía de vaca sagrada/ La poesía de toro furioso”.

tipo de reconstrucción contextual de esta “otra cosa incompatible”: concretamente, con el objeto de comprender la ironía, debemos indagar sobre información fuera de texto que nos faculte, posteriormente, a conferir el significado firme que el autor quería otorgar. De esta manera, nos convertiremos en cómplices de su ironía. Por otro lado, sin perder de vista el contexto-histórico en que emerge, la ironía moderna suscita al interior del mismo texto la *inestabilidad* del sentido bajo la conciencia de explicitar “el conflicto entre creación y menoscabo de la ficción literaria” (ibid., p. 28). Esta característica de la ironía moderna, en tanto retórica inestable que presenta un conflicto irresoluble, la encontramos en Parra desde el inicio del ciclo irónico antipoético: el atolladero irónico se despliega en *Poemas y antipoemas*. La deliberación de Parra en 1954 nos explicita este gesto de tensión, sin resolución, entre *autocreación y autodestrucción*, *Poemas y antipoemas*, argumento que también logramos advertir, más allá de los contenidos de “Advertencia al lector”, en el funcionamiento prosódico de los poemas. En este último punto corresponde ser explícito, no sólo la estructura del libro plantea esta oscilación irónica representada por la y del título – convivencia irresoluble entre poemas tradicionales y antipoemas –, también la prosodia al interior de los poemas expresa esta abrumadora contaminación mutua de métrica y tonos. Por ejemplo, advertimos aquel vaivén irónico al inicio del poema “Es olvido”⁶⁵:

Juro que no recuerdo ni su nombre,
Más moriré llamándola María,
No por simple capricho de poeta:
Por su aspecto de plaza de provincia.

Con este ejemplo notamos, por medio del funcionamiento prosódico del poema, la inestable ironía moderna operando; sin embargo, y es probablemente su diferencia con la ironía clásica, la función irónica del poema no refiere precisamente al

⁶⁵ Para José Miguel Ibáñez Langlois este es un “poema sin más, en el sentido convencional (...) Esto es, simplemente, buena poesía, y de la más tradicional” (Ibáñez Langlois, 2020, pp. 13-14). Como veremos en nuestro análisis, “Es olvido” promueve, desde el título mismo, un inestable vaivén propio de la ironía moderna.

contenido desplegado de la mujer descrita en él, sino al comportamiento poético del texto: específicamente, nos referimos *al desdoblamiento del relator*. Si tomamos los dos primeros versos del poema: “juro que no recuerdo ni su nombre/ más moriré llamándola María”, advertimos inmediatamente una tensión expresada, en este caso, a través del desdoblamiento del sujeto poético; en concreto, el “juro que no recuerdo ni su nombre” es una frase seca que nos acerca a un sujeto experiencial cínico y distante – “*a mí que me revisen*”, podríamos decir con un chilenuismo⁶⁶- pero, en el segundo verso, “más moriré llamándola María”, adviene un sujeto melancólico, con un tenor romántico-moderno excesivo y cariñoso que evidentemente emula a la vanguardia modernista. Esta tensión irónica expresada en el desdoblamiento del relator nos enfrenta a un comportamiento poético que, como ya pueden percibir, pone límites a sus propias pretensiones; en otras palabras, refleja un irónico lenguaje que sabotea de inmediato lo que aparentemente ambiciona expresar. Esta magistral formalidad reflexiva de Parra se vuelve a reproducir, pero ahora de forma alternada, en el tercer y cuarto verso del poema: concretamente, el “no por simple capricho de poeta” nos enseña nuevamente a ese sujeto de sensibilidad moderna; sin embargo, en el “por su aspecto de plaza de provincia” aparece un sujeto experiencial escéptico que, sin lugar a duda, se burla intelectualmente de aquella sensibilidad modernista expuesta por el sujeto anterior. Si queda aún alguna duda sobre el desdoblamiento subjetivo del relator, “Es olvido” también expresa cabalmente aquella tensión irónica en sus versos finales:

La olvidé sin quererlo, lentamente
Como todas las cosas de la vida.

⁶⁶ En 1982 Parra, recordando su estadía en Oxford, señalará que “tengo cara de bull-dog. Debe ser porque estuve dos años en Oxford y allí, sin darme cuenta, capté un poco la flema británica, cierto sentido de la medida y cierta proporción grisácea” (Costa, 2014, p. 15). Víctor Castro en 1953 indica que “cuando Nicanor Parra vuelve de su viaje a Europa, nos entrega una poesía de ensayo, de insospechable humor inglés, donde Eliot mal digerido destruye todo lo ‘chileno’ que se había señalado en su primera producción” (Gumucio, 2018, p. 191). Las lecturas inglesas más influyentes de Parra compartían características analíticas y antisentimentales: concretamente, como veremos con Laforgue vía Eliot, Parra en 1994 señala que su escritura irónica es “una disociación entre sentimiento y emoción” (Costa, 2014, p. 68).

Estos últimos versos, que en principio se podrían considerar como parte de un sublime poema moderno, constituyen, en contexto, un extraordinario gesto irónico que se presenta ya en el título mismo del poema: *es (afirmación)- olvido (negación.)* Entonces, ¿este poema nos viene a hablar, de forma melancólica, de lo que “es” *olvido*? Por el contrario, la inestable trampa irónica de estos últimos versos expone, en realidad, la irresoluble convivencia entre recuerdo y olvido; en otras palabras, expresa la *inestable paradoja* de que, al unísono, exista un sujeto poético, melancólicamente romántico, que ama afirmativamente a la luz de la creación mnémica a una supuesta mujer y un sujeto experiencial que, al interrumpir negativamente las pretensiones creativas del primero, toma distancia de esa mujer admitiendo su olvido. La irónica convivencia entre ambos relatores permite advertir que la memoria, al autocrearse a sí misma por el sujeto poético, al unísono se autodestruye con el sujeto empírico que toma distancia de sus emociones – olvida: por lo tanto, y es lo que nos interesa aquí, este poema no aspira a establecer una *síntesis estable* sobre el *ser* afirmativo de la memoria y el *no-ser* del olvido; al contrario, sólo presenta la *inestable tensión* entre *es/ser* memoria (*autocreación*) y *no/ser* olvido (*autodestrucción*), potencia irresoluble que muestra el vano intento de sintetizar o resolver este desdoblamiento subjetivo por separado. En este sentido, notamos otra vez como la prosodia parriana expone, sin demandar algún significado estable, la *aporética* tensión expuesta en el título de la obra pero ahora proyectada en el comportamiento lingüístico del texto poético: tensión que va más allá de la intención o el significado buscado por su autor – como sería el caso de la ironía clásica-. Creemos que este comportamiento lingüístico es, sin lugar a duda, el *pathos* irónico parriano: *pathos* que, al menos en el ciclo irónico antipoético, inestabiliza el contexto poético del Chile de la década del 50⁶⁷.

Por lo tanto, con la aparición de *Poemas y antipoemas*, notamos como la lucidez escritural de Parra, tanto por la oscilación de la *y* del título como por el

⁶⁷ Debemos agregar a nuestro análisis de “Es olvido” que la métrica endecasílabo del poema da una sensación de unidad a los versos; sin embargo, el vaivén irónico entre escepticismo y romanticismo, socava irónicamente la percepción de unidad métrica. Cuestión que manifiesta claramente la experiencia subjetiva del mundo contemporáneo.

comportamiento inmanente a sus poemas, se define por una inestable e intelectual ironía que desencaja el lenguaje vanguardista de la modernidad. Estamos al tanto de que la nominación *antipoesía* o *antipoeta* que Parra utiliza para nominar esta ironía puede rastrearse con anterioridad: por ejemplo, en el epitafio del cuarto canto de *Altazor* donde se lee “aquí yace Vicente antipoeta y mago” –a diferencia del antipoeta huidobriano, el antipoeta parriano se aleja del carácter sobrenatural del mago creador y se acerca a ese hombre del montón que “es un hombre de la calle, un albañil que construye su muro. A mí me carga la palabra creador y a Huidobro no (...) en la antipoesía él no está dotado de poderes sobrenaturales” (Piña, 2019, p. 28)- o en el prólogo de *Spring and All* de William Carlos Williams de 1923 cuando un supuesto detractor creado por este último, muy al estilo de “Advertencia al lector” o “Salutation the Second”, le señala al poeta: “¿Es esto lo que llamas poesía? Es la antítesis misma de la poesía. Es antipoesía. Es la aniquilación de la vida” (p. 177 – *la traducción es nuestra*-). Sin embargo, al igual que Huidobro, la noción de antipoesía en W. C Williams trata de un uso incidental y no de un verdadero proyecto irónico que, en el caso de Parra, tiene sus orígenes en una lejana y compleja tradición retórico-filosófica⁶⁸. Pero ¿Cuál es esta tradición de la que Parra se nutre para la ejecución de su lenguaje irónico? La pista se encuentra en una respuesta que otorga a Cecilia Valdés el año 1989:

“Me proyecta hacia esa idea básica de T.S. Eliot cuando dice, por alrededor del año 20, que en el siglo XVII se produjo una ruptura del equilibrio entre

⁶⁸ La relación de Parra con William Carlos Williams merece un punto a parte: a diferencia de Huidobro, la poesía de W. C Williams se basó en ritmos y léxicos del habla cotidiana estadounidense, rasgo que también asume la escritura de Parra con el diálogo cotidiano chileno. W.C Williams llega a oídos de Parra a través de los poetas norteamericanos de la generación *beat*, en especial, Allen Ginsberg, para quien era un modelo a seguir en su lucha poética contra Eliot. En una entrevista de 1968 Jorge Teillier mencionará que “Nicanor Parra admira a William Carlos Williams, que también, dice, es el predilecto de los poetas jóvenes norteamericanos junto a Pound” (Teillier, 1968, p. 79). Evidentemente, Teillier sugiere una identificación de Parra con algunos rasgos poéticos de W.C Williams – en especial, su lucha contra Eliot y Pound – en pos de crear un nuevo lenguaje poético-; sin embargo, creemos que esta identificación no fue unilateral. En 1963 William Carlos Williams traduce el antipoema “Solo de piano” que luego aparecería en *Poems and Antipoems* de la editorial New Directions en 1967. Por otra parte debemos explicitar que, más allá de Huidobro y W.C Williams, existieron otros precursores incidentales de la nominación antipoeta o antipoesía: el peruano Enrique Bustamante y Ballivián en 1927 publica *Antipoemas*, el argentino Nicolás Olivari fue llamado *antipoeta* – adjetivo que le molestaba- por su libro de 1926 *La musa de la mala pata* y Raúl González Tuñón que, desde la vereda revolucionaria, gritará el *antipoema* para “asustar a los burgueses desprevenidos” en 1933. Como se verá, ninguno de ellos utiliza esta nominación para expresar una estructura equivocadamente irónica.

sentimiento y pensamiento, crisis de la que todavía no nos recuperamos. Porque, según él, se habría roto la línea del clasicismo artístico y habrían surgido entonces el romanticismo” (Cárdenas, 2011, p. 185).

¿De qué trata esta disociación acaecida en el siglo XVII donde emerge el romanticismo? Eliot le entrega a Parra un indicio fundamental: en aquel contexto histórico se produce el desdoblamiento del sujeto narrativo, sujeto que oscila, al igual que en “Es olvido”, irresolublemente entre sentimentalismo e intelecto, entre afirmación y negación, ironía de la que no nos hemos recuperado, aunque muchos así lo quisieran, hasta nuestros días. La literatura que encarna este movimiento del siglo XVII tienes dos grandes nombres: Shakespeare y Cervantes⁶⁹. Sabemos, por el mismo Parra, que estos autores son una influencia fundamental para la constitución irónica de su escritura: en 1970 dirá que “yo no soy poeta lírico, sino dramático. Guardando las distancias, soy dramático en el sentido de Shakespeare y Cervantes lo fueron” (Cárdenas, 2011, p. 243)⁷⁰; por lo tanto, con el objeto de advertir históricamente el anclaje de Parra con esta lejana tradición romántica, debemos recurrir a las reflexiones que Lacoue-Labarthe y Nancy realizan en *El Absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*⁷¹:

“Recordemos, entonces, muy brevemente, un cierto número de datos conocidos sobre la historia de eso a lo que ha estado vinculado el destino de la palabra *romántico* (...) Cuando el término *romántico* aparece, en el

⁶⁹ Generalmente los críticos agregan a esta lista a Dante del siglo XIV y Goethe del siglo XVIII: ambas influencias fundamentales para la ironía moderna.

⁷⁰ Debemos agregar que Parra en 1959 señala a Luis Droguett que “sin Oxford nada habría sido igual. Yo necesitaba dos años para articular mis poemas y antipoemas y redondear su planteamiento central. Necesitaba del contacto de Inglaterra y Shakespeare” (Costa, 2014, p. 23). Luego, en su Discurso del Caupolicán de 1993, Parra dirá: “Ya lo dijo mi tía/ Shakespeare/ el Cervantes inglés/ Cervantes/ el Shakespeare en español/ El mismo hombre con distintos nombres/ Si no existiera habría que inventarlo/ Para empezar ambos murieron el mismo día”.

⁷¹ La definición *romanticismo* que, recordando a Eliot, enuncia Parra refiere al momento iniciador del romanticismo y no a lo que posteriormente se concibe como “romanticismo en general”. Ambas corrientes poseen lógicas reflexivas distintas y, por ese motivo, la confusión se encuentra a la mano. Al romanticismo que alude Parra lo denominaremos, recurriendo a la formulación de Walter Benjamin, como *protorromántico* para diferenciarlo así del “romanticismo en general” o *romanticismo moderno-hegeliano*.

siglo XVII (...) los prodigios maravillosos, la caballería inverosímil, los sentimientos exaltados. Por decirlo nuevamente, después de tantos otros, la novela *Don Quijote* expone la condición originaria del “romántico” (...) Pero es también el género, o el espíritu, para el cual empieza a convertirse en modelo el drama Shakespereano, con todas sus diferencias con respecto a la tragedia antigua o a lo antiguo” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, pp. 20- 21).

El diálogo de Parra en Oxford con la poesía angloamericana de principios de siglo XX – especialmente con T. S. Eliot, Pound y Auden-, le permite a su escritura aquel desdoblamiento escéptico propio del *ethos* romántico engendrado ya en el siglo XVII y que, a finales del siglo XVIII, los protorrománticos de Jena tematizarán por primera vez en la historia de la literatura a través de su “crítica del arte” en los trabajos de Dante, Cervantes y Shakespeare que, junto a Goethe, encarnaban el gran ideal de “la trinidad del Athenaeum” (ibid., p. 35)⁷². Este grupo, según Walter Benjamin en su tesis doctoral de 1918, procede específicamente de “la sistematicidad peculiar del pensamiento de Friedrich Schlegel y a la idea protorromántica del arte” (Benjamin, 2017, p. 11). Pero ¿Qué correspondencia podría tener Parra con un pensamiento históricamente tan remoto como el de Schlegel? Para responder, debemos explicitar el contexto histórico en donde emerge el movimiento de Jena: su contexto se enmarca en la tradición del siglo XVII, período que se distinguió por la aparición de la *conciencia moderna* representada por el cogito cartesiano, las meditaciones de Pascal y el empirismo de Bacon. Las reflexiones de estos tres padres modernos atesoraban, como telón de fondo, el flamante ideal del *Progreso*

⁷² *Athenaeum* es el nombre de la revista que da origen al protorromanticismo de Jena. Según Lacoue-Labarthe y Nancy, esta revista establece un “momento de escritura (apenas dos años, unos centenares de páginas) que inaugura por sí solo toda una época, pero que se agota al no poder captar su esencia y su alcance, y que no habrá encontrado finalmente más definición que un lugar (Jena) y una revista (Athenaeum). Llamemos a este romanticismo el Athenaeum” (Lacoue-Labarthe, 2012, p. 25). Por otro lado es importante subrayar que la relación entre Cervantes y Goethe, en tanto maestros de la ironía humorística, también es subrayada por Heinrich Heine en *La escuela romántica* de 1833: “Del mismo modo que Cervantes, en tiempos de la Inquisición, tuvo que refugiarse en la ironía humorística para dar a entender su pensamientos sin delatarse a los allegados del Santo Oficio, así solía expresar Goethe, en el tono de la ironía humorística, lo que él, ministro del Estado y cortesano, no se atrevía a decir a las claras” (Heine, 2016, pp. 223-224). Esta afirmación, al igual que en el caso de la escritura parriana con sus confundidos coetáneos, expresa como la escritura irónica inevitablemente depende, para sus efectos, del contexto histórico donde emerge.

que Ernst Behler, en *Irony and the Discourse of Modernity*, definirá de la siguiente manera:

“El espíritu de la modernidad parece ser inseparable de la idea de progreso científico instituida con fuerza en el siglo XVII por Bacon, Descartes y Pascal. Para Bacon, inventos y descubrimientos en el ámbito de las artes mecánicas como la pólvora, la brújula y el arte de imprimir habían provocado tantos cambios en el horizonte de la tierra que el presente había avanzado a una posición que en comparación con los antiguos era nuevo” (Behler, 1990, p. 37 – *la traducción es nuestra*-).

Sin embargo, a finales del siglo XVIII, nace en la esfera intelectual europea una potente crítica hacia esa novedad moderna, musa ideal del progreso humano, encarnada en la revolución francesa. La época del Terror revolucionario, entre 1793 y 1794, provocó un estado de ánimo en retirada de los pensadores románticos que previamente respaldaban la modernidad francesa; los horrores de la práctica revolucionaria ya no enaltecían los logros modernos y, en consecuencia, emergería ambivalentemente en el universo letrado un escepticismo ante cualquier ideal de progreso, novedad o meta a alcanzar. Este es el inicio de las primeras reflexiones críticas sobre la modernidad que, bajo la sombra de la Revolución, se expresaron contradictoriamente a través de diferentes pensadores⁷³. Este escepticismo intelectual de los primeros románticos M. H. Abrams, en *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism* de 1970, indicará que fue el factor principal de los grandes trabajos protorrománticos: “eran escritos no en el humor de una exaltación revolucionaria sino en el posterior humor de desesperación y desilusión revolucionaria” (Abrams, 1970, p. 58 – *la traducción es nuestra*-). En otras palabras, la subversión del romanticismo temprano a finales del siglo XVIII se erigió en una

⁷³ Esta ambivalencia se expresa, por ejemplo, en el trabajo de Madame de Staël titulado *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française* de 1793: “Los hechos se confunden en esta época, y uno teme no poder entrar en una historia así sin que la imaginación conserve huellas de sangre imborrables” (Behler, 1990, p. 303 – *la traducción es nuestra*-). También los protorrománticos ingleses trataron de disminuir su fervor revolucionario disociándose ambivalentemente respecto a los ideales modernos. Es el caso, por ejemplo, de Wordsworth con sus *Lyrical Ballads*.

escritura que se alejaba de la idea de novedad y progreso de los padres fundadores del siglo XVII; bajo este contexto, surgirá una poética diferente que, en su forma inmanente, desarrollará un discurso crítico respecto a los ideales modernos: el responsable de ello será Friedrich Schlegel y su peculiar pensamiento. Con el objeto de abandonar la lógica dominante del siglo XVII representada por la existencia monista de un principio único - el progreso de la razón-, Schlegel despliega dialécticamente, influenciado por el poskantismo de Fichte⁷⁴, la convivencia irónica, sin resolución, entre la razón y su crítica inherente. Esta oscilación entre afirmación moderna y escepticismo crítico la observamos claramente en el fragmento 424 de *Atheneum*:

“La Revolución Francesa puede considerarse como el fenómeno más grande y llamativo de la historia de los Estados, como un terremoto casi universal, una inundación inconmensurable en el mundo político o como un arquetipo de las revoluciones, como la revolución sin más. Estos son puntos de vista habituales. Sin embargo, también puede ser considerada como el eje central o la cima del carácter nacional francés, donde están acumuladas todas sus paradojas. Cómo el grotesco más tremendo de la época donde los prejuicios más rotundos y los presentimientos más violentos se mezclan en un horrible caos y se entrelazan tan bizarra como posiblemente conformando una monstruosa tragicomedia de la humanidad. Para desarrollar estas visiones históricas se encuentran sólo algunos rasgos aislados” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 215).

⁷⁴ Lacoue-Labarthe y Nancy señalan que “lo que delimita más estrechamente el romanticismo en el interior del idealismo y que al mismo tiempo lo separa de Hegel (que todavía no ha advenido) y de Fichte, cuya ontología del Yo absoluto generó, no obstante, como su causa más próxima” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 68). Este razonamiento es interesante, muestra como la dialéctica fichteana del Yo –anterior a la dialéctica hegeliana-, si bien influencia a Schlegel para constituir su crítica reflexiva al monismo moderno, al mismo tiempo no es suficiente y se separa de ella para constituir la infinitud irresoluble del pronunciamiento irónico. Walter Benjamín señalará al respecto que “el interés por la inmediatez del conocimiento supremo lo comparte Fichte con los románticos tempranos. Pero su culto del infinito, tal como lo imprimieron incluso en la teoría del conocimiento, los separó de él y confirió a su pensamiento su sumamente peculiar orientación” (Benjamin, 2017, p. 29). Advertiremos como, a diferencia de Fichte y Hegel, la inestabilidad irónica se encuentra vinculado con Schlegel a la infinitud reflexiva.

Schlegel en el fragmento pone en acto, a través del comportamiento inmanente del texto, la “monstruosa tragicomedia” que representa la ironía inestable para el ideal moderno del progreso. Concretamente, la ironía se observa en la prosodia del texto donde conviven dos sujetos contradictorios: el sujeto moderno que cree afirmativamente en la universalidad inconmensurable del progreso revolucionario y el sujeto escéptico que advierte negativamente, en esa supuesta novedad, grotescos prejuicios violentos. Lo más interesante es que ambos sujetos se mezclan en un “horrible caos” que configura, en la lógica interna del texto, la infinitud escindida del monstruo irónico schlegeliano. De esta manera, en el fragmento no observamos intento alguno de síntesis resolutive o de finitud de la contradicción; por el contrario, advertimos solo la convivencia fragmentaria, caótica e infinita de una afirmación y su negación. A esta dialéctica irresoluble Schlegel la denominó, en el fragmento 116 de *Atheneum*, como “reflexión poética” (ibid., p. 148) y tendrá su mayor expresión en el fragmento 28 de *Liceo*:

“Sentido (para un arte particular, una ciencia, un hombre, etc.) es espíritu dividido. Autolimitación, es decir, el resultado de autocreación y autodestrucción” (ibid., p. 114).

El desdoblamiento irónico del sujeto para Schlegel es fundamental, es el “espíritu dividido” en una irresoluble contradicción entre afirmación y negación lo que diferencia su inestable ironía con la finitud reflexiva fichteana. Esta dialéctica irónica – o reflexión poética- aparecerá nuevamente desarrollada en el fragmento 37 de *Liceo*:

“Mientras el artista invente y esté inspirado, se encontrará en un estado no liberal, por lo menos para la comunicación. Él querrá decir todo, lo cual es una tendencia errónea de los genios jóvenes o un verdadero prejuicio de los viejos chapuceros. De este modo, desconoce el valor y la dignidad de la autolimitación, que tanto para el artista como para el hombre es ciertamente lo primero y lo último, lo más necesario y lo más supremo. Lo más necesario porque allí donde uno no se limita a sí mismo lo limita el mundo a uno, a

través de lo cual uno se convierte en un siervo. Lo supremo porque uno no puede limitarse solo en los puntos y lados donde uno tiene fuerza infinita, autocreación y autodestrucción. Incluso una conversación amigable que no puede interrumpirse libremente en cualquier momento por una arbitrariedad incondicionada tiene algo no liberal. Sin embargo, un escritor que quiera y pueda decir absolutamente todo, que no que no guarde nada para sí, que desee decir todo lo que sabe, es de lamentar profundamente” (ibid., p. 116).

En este fragmento Schlegel nos muestra nuevamente el valor de la “autolimitación” en el postulado irónico; concretamente, señala que en poesía no “se puede decir todo”, que la comunicación directa es una “tendencia errónea” de la modernidad y debe, en consecuencia, convertirse poéticamente en una comunicación indirecta, comunicación sin sentido instrumental. La autolimitación, para Schlegel, será la base de un oscilante movimiento irónico-poético de “fuerza infinita” entre *autocreación y autodestrucción*; en otras palabras, aquel escritor que en su afán de “decir absolutamente todo” no pueda autolimitarse, pierde la capacidad infinitamente reflexiva del lenguaje. Al respecto, Vladimir Jankélévitch señalará en *La ironía* de 1964 que al ironista “le repugna decir demasiado pronto lo indecible, y protege preciosamente lo que hay de poético y virginal” (Jankélévitch, 2015, p. 164). Evidentemente, tal como Paul de Man menciona en *El concepto de ironía*, Schlegel utiliza las nociones de autolimitación o autodefinición por ser “términos filosóficos que, Schlegel tomó prestados del filósofo contemporáneo Johann Gottlieb Fichte” (De Man, 1998, p. 243); sin embargo, y siguiendo aquí a Walter Benjamin, Schlegel subvierte la finitud sintética del Yo fichteano para llevarla a una infinita “duplicación interna en el yo” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 27): “yo hacia el que el hombre se acerca, cómo algo que es infinitamente ágil, infinitamente elástico” (Benjamin, 2017, p. 248). El complejo pensamiento irónico de Schlegel debe ser entendido, como ya acentuamos, a través de su contexto histórico particular: una modernidad revolucionaria en decadencia, modernidad de crímenes inexcusables que fueron

justificados a través del ideal de *Progreso, Novedad y Razón*⁷⁵; por lo tanto, de la mano de la autolimitación irónica, los protorrománticos de Jena advertirán por primera vez la posibilidad de una crítica basada en una libertad sin objetivo o meta resolutive: libertad que se transmitirá, a diferencia de Fichte, a través de la formalidad inmanente e infinita de toda obra poética. Schlegel explicitará esta reflexión en el fragmento 117 de *Liceo*:

“La poesía solo puede ser criticada por la poesía. Un juicio sobre el arte que no sea él mismo una obra de arte está o bien en la materia como presentación de la impresión necesaria en su devenir o a través de una forma bella y un tono liberal en el espíritu de la antigua sátira romana no tiene ningún derecho en el reino del arte” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 129).

¿No es justamente esta posición irónica la que, a mediados del siglo XX, retomará *Poemas y antipoemas* para desmarcarse de los nacientes relatos modernos vociferados por los poemas vanguardistas? ¿No resuena la ironía del título de Parra con la irresoluble y contradictoria dialéctica de *autocreación y autodestrucción* schlegeliana? La convivencia oscilante que Parra expresa entre autocreación poética y autodestrucción antipoética reproduce, en acto, la inmanencia de que “la poesía solo puede ser criticada por poesía”; argumento que, más allá del título, advertimos claramente en el comportamiento prosódico de los poemas: desdoblamiento del sujeto entre afirmación romántica y negación escéptica que Benjamin destacará como aquella reflexión que “no puede llevar evidentemente sino al despliegue del germen que le es inmanente” (Benjamin, 2017, p. 98). Vladimir Jankélévitch, oscilando irónicamente, indicará acertadamente que “Modernidad significa ‘vanguardia’ pero también ‘conformismo’” (Jankélévitch, 2015, p. 49); de esta manera, si llevamos esta afirmación a los casos de Schlegel y Parra – asumiendo evidentemente la particularidades de cada época-, notamos como para

⁷⁵ Aguilar Blanc señalará que “acercarnos al Terror supone acercarnos a los *terroristas* como se les conoció durante la revolución o inmediatamente después de la misma. Estos terroristas no fueron otros que los artífices a pie de calle de la revolución” (Blanc, 2012, p. 218).

ambos la novedad y el entusiasmo vanguardista de los poetas se ha tornado sospechosa, como los lugares comunes de la modernidad se han convertido en sistemas de pensamiento reconocibles y peligrosos – el Amor, el Progreso, la Razón, en definitiva, los grandes relatos- y, por último, entrevemos que la única actitud posible es el desdoblamiento irónico sin fin entre las pretensiones de la poesía moderna y la reacción intelectual escéptica de la antipoesía. Ernst Behler trabajará la infinitud de este desdoblamiento irónico con la noción de *doble obligación o vínculos divididos*:

“Esta doble obligación [vínculos divididos] de tener un sistema y de no tener ninguno está en línea con el inagotable curso de la poesía romántica. Por un lado, ninguna teoría, ningún sistema capaz de comprender la multiplicidad impredecible de la poesía; por el otro, la crítica adivinatoria siempre estará tentada a caracterizar su ideal” (Behler, 1990, p. 61 – *la traducción es nuestra*).

Esta conciencia irónica protorromántica de la poesía llega a Parra indirectamente en su estadía en Oxford a través de la lectura de los grandes escritores anglosajones; en concreto, encontrará la influencia de este vaivén schlegeliano en una carta del poeta romántico inglés John Keats donde analiza a Shakespeare en diciembre de 1818:

“Varias cosas encajaron en mi mente, y en seguida me di cuenta de qué cualidad iba a formar un hombre de logros, especialmente en literatura y que Shakespeare poseía tan enormemente: me refiero a la capacidad negativa – *negative capability*-, es decir, cuando el hombre es capaz de estar en incertidumbres, misterios, dudas, sin la irritante búsqueda de hechos” (p. 183 - *la traducción es nuestra*).

Para Keats, Shakespeare representaba aquel hombre romántico que puede identificarse, más allá de su experiencia, de manera elástica e infinitamente con

todos los yoes, con todas las máscaras de sus personajes; por esa razón sus dramas logran sostener la contradictoria incertidumbre entre afirmación y negación, *capacidad negativa* o, en palabras de Schlegel, *autolimitación*⁷⁶. Parra, sin saberlo, explicitará abiertamente el valor y la dignidad de la autolimitación irónica de Schlegel que, a través de Shakespeare- vía Keats, T. S. Eliot y Ezra Pound- lo influenció a inicios de la década del 50' en Inglaterra:

“Bueno, yo estoy en lo que Keats llama *negative capability*, un concepto que se baraja muy poco en Occidente. Esta ‘capacidad negativa’ consiste en poder vivir en la contradicción. Y el que tuvo el grado máximo fue justamente Shakespeare (...) ¿Cuál era la postura de Shakespeare frente a la coyuntura que le tocó vivir? Es muy difícil formarse una idea cabal a través de su obra, porque lo que él hacía era dejar flamear todas las banderas. O sea, un pluralismo desatado” (Cárdenas, 2011, p. 161).

Este “pluralismo desatado” de las máscaras en Shakespeare le permiten a Parra romper irónicamente con la vanguardia poética chilena del 50'; concretamente, se diferencia radicalmente de aquel Neruda que se identifica íntegramente con el yo lírico del realismo socialista de sus poemas o de Mistral y Huidobro en donde no se cuestiona el respaldo implícito del autor con el sujeto poético del texto. Los personajes de Parra, en sus contradicciones, “flamean todas las banderas” problemáticamente, en ellos existe un evidente divorcio entre autor y sujeto poético⁷⁷; de esta manera, la voz de Parra es capaz de encarnar personajes paradójicos, escindidos, que se traicionan constantemente a sí mismos, sin apelar a alguna resolución posible. Esta incoherencia del sujeto poético expresa la “doble obligación” del yo irónico protorromántico, desdoblamiento inestable propio de la

⁷⁶ A la influencia, vía Keats, de Shakespeare en Parra debemos agregar a Cervantes. Según Andrés Claro “Schlegel mismo llama la atención hacia el conflicto entre creación y menoscabo de la ficción literaria en las obras de Cervantes” (Claro, 2004, p. 28). Por otra parte, hay que subrayar que Paul de Man ya había mencionado – al menos escuetamente- la relación de Shakespeare y Keats en *El concepto de ironía*.

⁷⁷ Al respecto, en 1993, Parra le dirá a Patricio Lerzundi que en su escritura “los parlamentos son formulaciones de personas de carne y hueso que no coinciden necesariamente con el autor de manera que las contradicciones son también aparentes” (Costa, 2014, p. 18).

modernidad en crisis que experimentó Parra en Inglaterra y que, en Chile, al menos en los años de *Poemas y antipoemas*, aún estaba lejos de arribar. Respecto a la inconsistencia de la crisis del sujeto moderno, Lipovetsky señalará lo siguiente:

“Al igual que el espacio público se vacía (...) el Yo pierde sus referencias, su unidad (...) el Yo se ha convertido en un «conjunto impreciso». En todas partes se produce la desaparición de la realidad rígida, es la desubstancialización, última forma de extrapolación” (Lipovetsky, 2020, p. 56).

En *Poemas y antipoemas* esta oscilación de la máscara irónica se advierte con claridad en “Epitafio”:

De estatura mediana,
Con una voz ni delgada ni gruesa,
Hijo mayor de un profesor primario
Y de un modista de trastienda;
Flaco de nacimiento
Aunque devoto de la buena mesa;
De mejillas escuálidas
Y de más bien abundantes orejas;
Con rostro cuadrado
En que los ojos se abren apenas
Y una nariz de boxeador mulato
Baja a la boca de ídolo azteca
-Todo esto bañado
Por una luz entre irónica y pérfida-
Ni muy listo ni tonto de remate
Fui lo que fui: una mezcla
De vinagre y de aceite de comer
¡Un embutido de ángel y bestia!

El poema es una variedad de autorretrato; sin embargo, es diferente a los autorretratos realizados por pintores como Rembrandt, Velásquez, Caravaggio Goya, Van Gogh o Picasso en donde, incluso este último, se observa una cierta idealización armónica de la belleza que obliga, ineludiblemente, a admirar su imagen⁷⁸. Desde la dimensión poética, tenemos el ejemplo de Garcilaso de la Vega que en su égloga realiza un autorretrato físico que recuerda, al menos en su métrica y tonos, explícitamente al poema parriano⁷⁹. Sin embargo, a diferencia de Garcilaso, “Epitafio” realiza una ruptura irónica con la tradición: en otras palabras, más que un autorretrato romántico es, al igual que la pluralidad shakespereana, el retrato de máscaras que no se identifican explícitamente con el poeta. Estas últimas son ambiguas, subvierten explícitamente las tonalidades del poema de Garcilaso a través de su contrariedad irónica, en ellas transcurren discordancias humanas existenciales que se van multiplicando, tensiones internas que, a medida que avanza el poema, se profundizan: “Con una voz ni delgada ni gruesa”, “Flaco de nacimiento/ Aunque devoto de la buena mesa”, “De mejillas escuálidas/ Y de más bien abundantes orejas” o “Ni muy listo ni tonto de remate”. Sin embargo, y especialmente al final del poema, vemos cómo las máscaras parrianas ponen en escena antinomias metafísicas que desafían la capacidad de cualquier visualización o analogía resolutiva propia de la poética moderna⁸⁰: “*Fui lo que fui: una mezcla/ De vinagre y aceite de comer/ ¡Un embutido de ángel y bestia!*”. Advertimos en la prosodia inmanente al poema el sabotaje irónico de lo que aparentemente este

⁷⁸ Picasso pintó diversos autorretratos que van desde al realismo, pasando por el surrealismo y llegando finalmente al cubismo. Si bien son todos diferentes y expresan tanto ciclos vitales como orientaciones artísticas, nunca pierden su armonía estética.

⁷⁹ “No soy, pues, bien mirado/ tan deforme ni feo/ que aún agora me veo/ en esta agua que corre clara y pura, / y cierto no trocará mi figura/ con ese que de mí se está riendo; / ¡Trocará mi ventura!”.

⁸⁰ Lo poética moderna, al menos desde Hegel, consiste en la presentación sensible del Ideal a través de la “forma elevada” o “superior” de la metáfora: en ella podemos encontrar la sensible “captación de la verdadero” (Hegel, 1989, p. 242). Al respecto, Pablo Oyarzun en “Baudelaire: la modernidad y el destino del poema” señalará que lo que se pone en escena para Hegel “es el conflicto esencial entre prosa y poesía, y la idea de la prosa como muerte de la poesía (...) la renunciación del ideal en nombre de lo efectivo y de lo útil” (Oyarzun, 2016, p. 160). Este gesto irónico es precisamente el que Parra realiza en “Epitafio”: desde el endecasílabo shakespereano, niega a este último a través del conflictivo contenido prosaico; de esta manera, la ironía parriana entre afirmación poética y su negación prosaica expresa la imposibilidad de síntesis metafórica moderna. En el poema el sujeto deviene consciente, reflexivo, de lo que no se *mezcla* con facilidad.

quiere afirmar: en otras palabras, y al igual que las rimas de Garcilaso, vemos aparecer al tradicional endecasílabo que impone clandestinamente la forma métrica de la perfección romántica; sin embargo, al mismo tiempo que Parra lo propone, lo hace cojear irónicamente con la irresoluble tonalidad prosaica del antihéroe dividido; de esta forma, el poema es consciente de lo que no se puede mezclar fácilmente. Los lectores de este poema deben estar preparados, si es que es posible prepararse, para razonar este desdoblamiento irónico de las máscaras parrianas: convivencia irresoluble entre promoción de la métrica endecasílaba shakespereana y la proscripción de este último a través de la prosa oral⁸¹.

Por lo tanto en “Epitafio”, si bien se advierten semejanzas con la biografía del poeta, al unísono descarta todo intimismo confesional de este gracias a la distancia irónica impuesta entre la métrica del verso y la tonalidad de la prosa, ambas máscaras al interior del texto. Quizás así podemos entender las palabras que Enrique Lihn realizó sobre Parra el año 1951: “moraliza sin convicción alguna, y cuando hace una pintura crítica del mundo moderno, introduce en ella elementos destinados a restarle toda seriedad” (Lihn, 1951, p. 201). La afirmación moralista conviviendo con la negación de la seriedad expresa la inmanencia de aquella escritura oscilante propia del personaje kafkiano de Parra: antihéroe dividido, víctima pasiva de la posguerra, que con humor metafísico sobrevive a las fragmentaciones ideológicas de su tiempo. Desde 1954, con la radical aparición de *Poemas y antipoemas*, la poesía chilena acostumbrada al egocentrismo sentimental de los poetas modernistas no volverá a ser la misma.

⁸¹ Parra señala a Leonidas Morales que tradicionalmente el endecasílabo es “víctimas de una ilusión, de un vicio: hay que ¡embellecer! De estos grupos fónicos de once sílabas, había algunos que eran especialmente hermosos, bellos. Y lo que yo hago precisamente es tomar estos grupos fónicos como posibilidades lingüísticas no más, exclusivamente. O sea, creo que tienen más poder que los endecasílabos tradicionales, elegidos por razones, entre comillas, estéticas. Entonces la vida se mete ahí en esos grupos fónicos” (Morales, 2006, p. 133). Advertimos con claridad la influencia de los románticos del siglo XVII en la prosodia parriana; sin embargo, Parra agrega con ironía el tono prosaico para subvertir la tradicional métrica: “Cada vez que llego a un verso meramente literario, porque es despojada de la oralidad (...) yo hago ahora al revés: yo busco el endecasílabo oral” (ibid., p. 135).

II

El energúmeno o la inflación ideológica en los 60'

“De un energúmeno chileno puede esperarse prácticamente todo. Se abanica hasta con la propia idea de revolución”.

Nicanor Parra

Carta abierta a su excelencia el presidente de la SECh.

“No es este o aquel fenómeno, sino el conjunto de la existencia lo que se considera sub especie ironiae. En este sentido se ve cuán correcta es la caracterización hegeliana de la ironía en tanto que negatividad absoluta e infinita”.

Søren Kierkegaard

Sobre el concepto de ironía.

La publicación de *Poemas y antipoemas* en 1954 tuvo, en la mayoría de los casos, una gran acogida en el ambiente literario nacional. Como se señaló, Neruda reaccionó a favor de la publicación estableciendo que “Nicanor está demostrando que se puede hacer poesía con nada” (Piña, 2019, p. 24). Además, aparte del espaldarazo del vate, Parra evocará a Juan Andrés Piña la significativa influencia que tuvo el crítico literario Alone para el prestigio de su libro⁸²:

⁸² El nombre verdadero de Alone fue Hernán Díaz Arrieta. Es considerado como el crítico literario más influyente en la escena cultural chilena del siglo XX. Su poder llegó a ser tal que, según no pocas opiniones, un libro se vendía o no dependiendo de su juicio. Por ejemplo, Bombal, Mistral o Neruda fueron algunos autores favorecidos por su crítica. Díaz Harrieta dirá lo siguiente respecto a *Poemas y antipoemas*: “Parece que, además de talento,

“Por otra parte, el oficialismo literario, que era Alone, también se mostró interesado. En su crítica puso luz verde. Esto significa ser reconocido por los diarios *El Siglo* y *El Mercurio*, nada menos” (ibid., p. 24).

Paradójicamente, aquella escritura irónica que desarticulaba la estabilidad de los grandes relatos moderno-vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, fue reconocida, gracias a Neruda y Alone, por los célebres periódicos encargados de representar las tradicionales opiniones de la izquierda como de la derecha chilena. A ello debemos añadir que *Poemas y antipoemas* también fue recibido con aprobación por Teófilo Cid, uno de los líderes del grupo surrealista-huidobriano la Mandrágora, que señalaría que “la visión de Chile está presente ahí, en sus *Poemas y antipoemas*, más que en ningún otro libro” (Gumucio, 2018, p. 177). Sin embargo, y como era de esperarse, también surgieron provocadoras críticas como la de Gonzalo Rojas en el diario *La Patria* de concepción:

“En los Antipoemas practica una técnica curiosa, llena de ingenio y de gracia, pero que encierra el peligro de la frivolidad, si se insiste mucho en ella (...) va demasiado lejos en este propósito de hacer poesía ‘a base de hechos’” (ibid., p. 177).

A este supuesto “peligro” de “frivolidad” encarnada en una problemática poesía en prosa, “a base de hechos” según Rojas – en otras palabras, poesía sin el componente “poético” lírico -, se debe añadir la conocida crítica realizada por el padre capuchino Prudencio Salvatierra en *El Diario Ilustrado*⁸³:

de ímpetu, de gracia, de frescor, de imágenes y ritmos impensados, este poeta tuviera buen gusto” (Gumucio, 2018, p. 177). No obstante, también es una figura controvertida: concretamente, al intentar establecer quienes eran parte del canon poético del país Alone, en *Historia personal de la literatura chilena*, criticó y excluyó a Pablo de Rokha de todo reconocimiento.

⁸³ Es interesante la reflexión que realiza Jorge Millas, amigo de juventud de Parra en el INBA, en 1962 – año que se publica *Versos de salón* pero, en este caso, en realidad Millas hace referencia al *Discurso en honor a Pablo Neruda* que Parra realizó el mismo año - respecto a la supuesta *frivolidad* de los antipoemas: “Por eso, la seriedad es a veces la frivolidad al revés. Por eso también no le falta razón a Nicanor Parra cuando dice: “la verdadera seriedad es cómica”. Pero como el poeta dice esto con mucha seriedad, se siente uno tentado a dar vuelta la frase, observando que la comicidad es por su parte terriblemente seria en ocasiones” (Millas, 1974, p.

“¿Puede admitirse que se lance al público una obra como ésa, sin pies ni cabeza, que destila veneno y podredumbre, demencia y satanismo? (...) No puedo dar ejemplos de la antipoesía en estas páginas: es demasiado cínica y demencial (...) Me han preguntado si este librito (Poemas y antipoemas), es inmoral. Yo diría que no: es demasiado sucio para ser inmoral” (ibid., p. 216).

Estas críticas descomunales no son de extrañar. Concretamente, tanto Rojas como Salvatierra, fueron los primeros –desde la izquierda tradicional o desde la religiosidad conservadora- que avistaron la peligrosidad, desde el punto de vista criollo-modernista, de la inestable e irónica fragmentación de los grandes relatos modernos que Parra había iniciado en 1954 y anticipado en “Advertencia al lector” con la voz de sus imaginarios detractores⁸⁴. Sin embargo, esta condenación a la moderna ironía parriana no es asunto inédito: la irresolución irónica ha conseguido durante siglos múltiples fustigadores que advierten en ella el veneno de la fragmentación, la inmoralidad y la frivolidad. En su extraordinaria tesis titulada *Sobre el concepto de ironía* de 1841, Kierkegaard nos suministra la ascendencia inaugural, y probablemente más importante, del combate contra la irresolución irónica en la modernidad:

“Pero puesto que la ironía es una determinación de la subjetividad, enseguida se advierte la *necesidad* de que haya *dos manifestaciones* de este concepto (...) La primera, naturalmente, es aquella en la que *la subjetividad* impuso sus derechos *por vez primera* en la historia universal. Ahí lo tenemos a Sócrates (...) Si ha de darse, entonces, una nueva

210). Para Millas, en la seriedad del poeta moderno se oculta una frivolidad que el antipoema se encarga de reflejar con su ironía.

⁸⁴ “¡Las risas de este libro son falsas!, argumentarán mis detractores, / ‘Sus lágrimas, ¡artificiales!’ / ‘En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza’ / ‘Se patalea como un niño de pecho’ / ‘El autor se da a entender a estornudos’”. La ironía en general, y el sujeto antipoético en lo particular, genera con su inestable contradicción un efecto particular en los burlados: estos últimos, como es el caso de Rojas y Salvatierra, llenan el vacío irónico con la estabilidad de su lugar ideológico. En este sentido la ironía genera, ineludiblemente en aquella contraparte que no sabe jugar con su angustiosa inestabilidad, el apuro de explayar su postura ideológica.

manifestación de la ironía, será en la medida en que la subjetividad se imponga según una forma más elevada (...) nos remite a la etapa de la filosofía moderna que se inició con Kant y se completó con Fichte y, aún más, a las posiciones posteriores a Fichte (...) resulta que ésta posee una conciencia clara y definida de la ironía, que la ironía es explícitamente su posición. Esto sucede con Fr. Schlegel (...) La ironía aprende finalmente su lección con Hegel. Mientras que la primera forma de la ironía no fue combatida sino *satisfecha* al ser reconocidos los *derechos* de la subjetividad, la segunda forma de ironía fue combatida y *aniquilada*; dada su improcedencia, en efecto, sus *derechos* sólo podían ser reconocidos al ser superada ella misma” (Kierkegaard, 2006, p. 272).

Si la modernidad del siglo XVII cuestionó, tomando como paradigma a San Agustín, la prolongación cristiana del idealismo platónico: en otras palabras, interpeló la coyuntura jerárquica entre inmanencia sensible y trascendencia espiritual. Los protorrománticos de Jena, representados por Schlegel, a finales del siglo XVIII vendrán a disputar la transcripción moderna del dualismo cristiano encarnado en el Progreso: concretamente, impugnarán la articulación jerárquica entre historia material y su metáfora trascendente basada en la idea de meta a llegar. Schlegel, protagonista de esta “segunda subjetividad más elevada”, advierte la dependencia moderna al hábito metafórico-analógico propio de la cristiandad en donde lo sensible, lo material, teleológicamente debe remitirse a un fin metafórico ideal, resolutivo. Por lo tanto, la ironía schlegeliana vendrá a representar la crisis del pensamiento analógico al enunciar, a través de un desdoblamiento subjetivo sin resolución, como la inclinación metafórica se vuelve contra sí misma por medio de la *autolimitación*. La inestabilidad del Progreso moderno, en tanto crítica inmanente a la lógica de innovación revolucionaria, que encarna la ironía entre *autocreación* y *autodestrucción* infinita fue, para los pensadores de mediados del siglo XIX, percibida como una “improcedencia” que no tenía “derechos” de existir por sí misma al ser fragmentaria, absurda, infame e incompetente. De ahí el “combate” por

“aniquilar” la infinitud irónica que iniciara Hegel contra Schlegel en sus *Lecciones sobre la estética* de 1842:

“En esta distinción entre lo irónico y lo cómico importa esencialmente el *contenido* de lo destruido. Pero son sujetos malvados, ineptos, quienes no saben atenerse a su firme e importante fin, sino que renuncian a él y dejan que se destruya en ellos. A tal ironía de la falta de carácter le encanta la ironía. Pues del verdadero carácter forma por un lado parte un contenido esencial de fines, por otro la estabilidad de tal fin, de modo que la individualidad perdería todo su ser-ahí si debiera desistir y renunciar a él” (Hegel, 1989, p. 52).

Hegel, no por nada diferenciando la resolución cómica de la irresolutividad irónica, subrayará la maldad inherente al infinito nihilismo que esta última promueve. Por esta razón Vladimir Jankélévitch, abordando la escaramuza Hegel- Schlegel, determinará que “Hegel se burló mucho de la autocracia de ese yo irónico que se traga toda determinación (...) De noche, dice Hegel, todos los gatos son pardos; referidas a nuestro libre arbitrio infinito, todas las cosas condicionadas se aniquilan en el caos de la ironía, se igualan en la nada (...) la ironía es la conciencia de la revelación mediante la cual lo absoluto se realiza y al mismo tiempo se destruye en un instante fugaz” (Jankélévitch, 2015, pp. 19-20). En el momento de este ataque Hegel, en pleno siglo XIX, se encontraba construyendo frenéticamente la renovación del sistema moderno: fórmula que, con la meta de eliminar cualquier rastro del contradictorio e infinito del virus irónico que lo socaba, asumió rasgos totalizantes que representaban las pretensiones de la *Aufhebung*. Esta reflexión totalizadora será establecida en el punto c titulado como “El fin sustancial superior”:

“Pero ante tal multiplicidad del contenido se impone al punto la observación de que los diferentes sentimientos y representaciones que el arte debe suscitar o consolidar se entrecruzan, contradicen y recíprocamente superan. En efecto, por este lado, precisamente cuanto más inspira el arte

a lo opuesto, más aumenta la contradicción de los sentimientos y las pasiones, y nos hace tambalear como bacantes, o bien, lo mismo que la ración, procede a la sofistería y el escepticismo. Esta misma multiplicidad de la temática nos obliga por ello a no quedarnos en una determinación tan formal, pues la racionalidad de que está penetrada esta abigarrada diversidad exige ver emerger y saber alcanzado desde elementos sin embargo tan contradictorios un fin superior, en sí más universal (...) Pero ante un enfoque tan formal no tarda en surgir la pregunta por la unidad en que deben compendiarse estas diversas formaciones, por la meta una que deben tener como su concepto fundamental y fin último. Como en el concepto del Estado, también en el concepto del arte surge la necesidad por una parte de un fin común a los aspectos particulares y por otra de un fin sustancial superior” (Hegel, 1989, pp. 38-39).

Para Hegel, la finitud se establece en el proceso donde las contradicciones recíprocamente se superan; por lo tanto, la renovación moderna del siglo XIX deberá superar la infinita contradicción del escepticismo irónico para ubicar un fin superior, universal y último. Influenciado por la experiencia revolucionaria francesa⁸⁵, Hegel nos presenta una dialéctica histórica que se arroga la capacidad de atesorar todo en un gran relato donde la *autolimitación*, la negatividad schlegeliana, es sólo un momento y debe ser sobrepasada al igual que el cristianismo platónico lo hizo con las sombras de lo terrenal. En este contexto, para Hegel resulta inconcebible – incluso, una insolencia⁸⁶- considerar como fin último el “espíritu dividido” schlegeliano: no puede existir en la modernidad una

⁸⁵ En las *Lecciones sobre estética* de 1842 Hegel dirá de la Revolución Francesa lo siguiente: “No menos honor le hace finalmente al corazón del viejo la participación en el fenómeno de que un pueblo rompiese las cadenas de toda índole, pisotease injusticias milenarias y por primera vez quisiera fundar sobre la razón y el derecho su vida política” (Hegel, 1989, p. 303).

⁸⁶ En sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía* de 1833 Hegel señalará que “la ironía, tiene como exponente a Friedrich von Schlegel. Aquí, el sujeto se sabe dentro de sí como lo absoluto, y todo lo demás es vano para él; todas las determinaciones que se forma acerca de lo recto y de lo bueno, las destruye de nuevo. Puede fingirlo todo; pero da prueba solamente de vanidad, de hipocresía y de insolencia” (Hegel, 1955, p. 482). Estas opiniones no se encuentran alejadas de la frivolidad o la inmoralidad que tanto Rojas y Prudencio de Salvatierra emitieron sobre la ironía parriana.

fenomenología de la conciencia o espíritu que se encuentre fragmentado, que desdoble, irónicamente entre afirmación y limitación, la astucia del espíritu absoluto. Por lo tanto el arte, y en específico la poesía como su expresión máxima, se debe asumir como “derivado de la idea absoluta misma, y en efecto hemos señalado como su fin la representación sensible de lo absoluto mismo” (ibid., p. 53). Bajo esta lógica hegeliana, la escisión irónica del espíritu se embrolla en una “reflexión poética” sin fondo, sin resolución posible de los opuestos; por lo tanto, la ironía sólo podrá ser “reconocida en sus derechos” si se supera para que advenga la unidad del espíritu absoluto: Ideal moderno donde la metáfora-analógica representa, en lo sensible, la superación de la contradicción. Este es precisamente el rol que Hegel otorgará a la función metafórica en sus *Lecciones sobre estética*:

“Como sentido y fin de la dicción metafórica en general ha de considerarse por tanto, como más precisamente trataremos en la comparación, la necesidad y el poder del espíritu y del ánimo, que no se satisfacen con lo simple, lo habitual, lo trillado, sino que van más allá para pasar a lo otro, demorarse en lo diverso y ensamblar en uno lo doble” (ibid., p. 298).

La metáfora, al “demorarse en lo diverso”, representa en lo sensible la capacidad del espíritu absoluto para mantenerse “más allá para pasar a lo otro”; en otras palabras, el espíritu debe ir a “lo otro de sí”, “lo diverso”, demorarse en ello antes de regresar y “ensamblar en uno lo doble”. Por lo tanto, para Hegel la función poético-metafórica permite disolver la ironía schlegeliana al presentar, provisionalmente, la imperfecta demora en lo negativo: cuestión que convoca al unísono, y ahí la salida hegeliana, la superación de esa misma contradicción⁸⁷. Hegel, a través de la

⁸⁷ Podemos pensar la función metafórica con la siguiente reflexión que Hegel realiza sobre *la potencia de permanecer en el desgarramiento* en la *Fenomenología del espíritu*: “El espíritu sólo conquista su verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento. El espíritu no es esta potencia como lo positivo que se aparta de lo negativo (...) sino que sólo es esta potencia cuando mira cara a cara lo negativo y permanece cerca de ello. Esta permanencia es la fuerza mágica que hace que lo negativo vuelva a ser” (Hegel, 1966, p. 24). Esta teleología metafórica que va de lo sensible a lo ideal proviene de una influencia neoplatónica: específicamente, del pietismo alemán del siglo XVII y su idea de *procesión* o *vuelta al Uno*. El romanticismo alemán en el siglo XVIII rebautizará la concepción de procesión con la noción de *Bildung* que, según Lacoue-Labarthe y Nancy, implica “formación (en *Bild*, en imagen o formación acabada) y puede entonces tener el sentido de *formación* o de *cultura* (...) No hay que olvidar, ante cada ocurrencia de *cultura* y sus derivados, que el romanticismo confiera a este vocablo el valor de *forma*” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 537). Hegel, en

operación metafórica, intenta unificar, en pleno siglo XIX, el desamparo en que la ironía de Schlegel había situado a la modernidad; en consecuencia, la unificación hegeliana permitiría generar otra vez un sentido revolucionario compartido, un mundo de novedades vanguardistas, que forjaría aquella estabilidad que la ironía había desarticulado. Este retorno a la tradición idealista asume como telón de fondo la estabilidad institucional del sentido que resuelve, teleológicamente, la infinitud irónica. No por nada, bajo la sombra hegeliana, brotarán en la segunda mitad del siglo XIX destacados intelectuales que se encargarán de fundar los grandes relatos que Parra se encuentra desarticulando en el Chile de la segunda mitad del siglo XX: específicamente, Nietzsche, Freud y Marx⁸⁸. Para estos últimos, la única forma de acceder a la falso, a las apariencias, es por el razonamiento que permitirá que la mala fe, lo negativo, la explotación, lo reprimido, los valores, la ironía, pueda resolver su problemática tensión. En Latinoamérica, y especialmente en Chile, la poesía vanguardista de la década del 60' se encuentra indiscutiblemente afectada por estos grandes relatos que decaerán violentamente en 1973.

Como dimos cuenta en el prefacio, después de *Poemas y antipoemas*, en 1958 Parra publicará *La cueca larga* donde la poesía popular, generalmente expresada en cuartetos octosilábicos, se entremezcla irónicamente con la crisis más sofisticada de la modernidad; en otras palabras, más que una vuelta nostálgica a la tradición e identidad chilena, como generalmente fue percibida, *La cueca larga* es una intervención donde se despliega la métrica del baile nacional con la contradictoria convivencia de la vida, la violencia sexual y la muerte. Esta irónica contradicción entre métrica y tono le permite a Parra expresar, nuevamente, una resistencia estética a la alienación de los grandes relatos de la modernidad; concretamente, con la aparición de ese *huaso macuco* que Huidobro tanto detestaba, Parra muestra

el siglo XIX, retomará esta tradición de origen neoplatónica para plantear su idea metafórica de *Aufhebung* en tanto *superación* de la contradicción.

⁸⁸ Nos referimos aquí a lo expuesto por Foucault en el ensayo *Nietzsche, Freud y Marx* de 1967 cuando indica que "hemos vuelto a creer, precisamente desde el siglo XIX, que los gestos mudos, que las enfermedades, que todo el tumulto a nuestro alrededor puede también hablar (...) tratando de sorprender bajo las palabras un discurso que sería más esencial" (Foucault, 1998, p. 270 -*la traducción es nuestra*-).

como el entusiasmo métrico del canto popular se neutraliza con una tonalidad que frena todo arranque de optimismo rítmico⁸⁹. Sin embargo, *La cueca larga* no tuvo la recepción en el ambiente literario que disfrutó previamente *Poemas y antipoemas*: se la juzgó como simple poesía popular que, como muchos otros lo habían hecho antes, tenía la intención nostálgica de llevarnos al campo, a la guitarra, a ese zapateo originario que convive con el pueblo⁹⁰. Habría que esperar hasta 1962, con la aparición de *Versos de salón*, para que Parra reanudara explícitamente una búsqueda poética iconoclasta comparable a la realizada ocho años antes con *Poemas y antipoemas*. Con el fin de enmarcar el contexto histórico de *Versos de salón*, recurriremos a un fragmento del discurso de bienvenida que Parra otorga en honor a Pablo Neruda en la Universidad de Chile ese mismo año:

“A decir verdad, el discurso académico es un género literario que se halla casi en contradicción con el temperamento fragmentario y díscolo del antipoeta. La antipoesía es una lucha libre con los elementos, el antipoeta se concede a sí mismo el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que puedan acarrearle sus formulaciones teóricas. Resultado: el antipoeta es declarado persona no grata. Hablando de peras el antipoeta puede salir perfectamente con manzanas, sin que por eso el mundo se vaya a venir abajo. Y si se viene

⁸⁹ Creemos que *La cueca larga*, en tanto intervención irónica, parodia los viajes por el Chile rural que bosquejó Pablo de Rokha en su poesía; concretamente, este último identificaba a la ruralidad popular como un mítico *locus amoenus* respecto al urbano capitalismo salvaje de principios del siglo XX representado por Estados Unidos. Esto lo vemos con claridad desde su primera obra en “Yanquilandia” de *Los gemidos* de 1922: “Desenvolviendo melodiosamente sus antenas tentaculares, Yanquilandia sonríe con ruidos de serpiente a los sencillos americanos del Sur; su ojo enorme, antiluviano, hipnotiza pájaros y animales, ciudadanos y árboles, nidos, mujeres, niños, flores y frutos, y, como un reflector gigantescos que cogiese todo el sol, todo el sol, ahoga en luz, ahoga en luz, ahoga en luz, incendia, calcina las vagas músicas del paisaje rural, eminentísimo, la oscura flor de la ciudad, situada entre dos grandes premisas: 1,000.000,300.000,000 de dólares y un cañón de 100 pulgadas sinembargo.los rotitos de Chile afilando sus corvos modestamente gruñen: ‘ Y EN’ DEY PUS IÑOR’...” (De Rokha, 1922, p. 22-23).

⁹⁰ Respecto a esta tradicional interpretación de *La cueca larga*, Rafael Gumucio recordará el encuentro de Hernán Valdés con Nicanor Parra: “Después de comer, el anfitrión propone leerle algo al invitado: ‘Enormemente’ responde, halagado. Y él, con una hermosa voz baja e íntima sin ningún énfasis, empieza a leerle fragmentos de *La cueca larga* (...) ‘Cuando termina —escribe Valdés—, tratando de disimular mi desconcierto, le felicito. Y no sé de dónde me viene una aversión por lo folclórico, especialmente cuando está expresado en versos (...) Esperaba algo en el estilo de los *Antipoemas*. Otra vuelta en este estilo. Me mira sorprendido, casi asustado. ‘En esa forma se puede escribir una sola vez’” (Gumucio, 2018, pp. 192-193).

abajo, tanto mejor, esa es precisamente la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas (...) Tal vez en el método de combate sea, después de todo, donde estribe la diferencia entre poeta soldado y antipoeta: el antipoeta se bate a papirotazos, en circunstancias de que el poeta soldado no da un paso sin su ametralladora portátil. Por razones de carácter personal el antipoeta es un francotirador. Lucha por la misma causa, pero con un método completamente distinto, sin negar al poeta soldado, colaborando con él desde lejos, aunque su método pueda parecer ambiguo” (Neruda & Parra, 1962, pp. 13-14).

La presentación de la antipoesía y el antipoeta en 1962, a diferencia de la pasividad kafkiana de *Poemas y antipoemas* o del huaso macuco de *La cueca larga*, es la de un sujeto que Parra denominará *el energúmeno*: este último involucra a aquella máscara, *persona non grata*, fragmentaria, contradictoria, que quiere tirar abajo activamente las apolilladas instituciones modernas a papirotazos durante toda la década del 60'. El energúmeno parriano se niega a ser parte del ejército vanguardista de los poetas-soldados, poetas líricos vinculados a los grandes relatos, por su incredulidad y falta de confianza respecto a todas las formas modernas de pensar; especialmente la revolucionaria, en tanto que esta última, al igual que la *Aufhebung* hegeliana y sus derivados románticos, promueven peligrosos relatos totalizantes⁹¹. Sin embargo, y por ello su método “pueda parecer ambiguo”, contradictoriamente desea formar parte de esa sociedad, pero lo hace “colaborando desde lejos”, como un “francotirador”, a través de la distancia que es propia de la ironía: esta es precisamente la disolución subjetiva del energúmeno,

⁹¹ Parra señalará en 1990 sobre la poesía vanguardista que “ellos están en posesión de una verdad y entonces son muy autoritarios (...) el poeta moderno entra a un espacio equis, se instala y no sale” (Piña, 2019, p. 28). Al respecto Isaiah Berlin, en *Las raíces del romanticismo*, indica que “muchos fenómenos que vivimos hoy en día —el nacionalismo, el existencialismo, la admiración por los grandes hombres, la admiración por instituciones impersonales, la democracia, el totalitarismo— se ven profundamente afectados por el romanticismo, que los penetra a todos. De allí que éste sea un tema no enteramente irrelevante a nuestro tiempo” (Berlin, 2005, p. 9). En este sentido, el siglo XX fue generoso en el surgimiento de sistemas políticos totalitarios; estos últimos, al igual que la vanguardia modernista y sus manifiestos artísticos basados en la novedad, pretendía construir una sociedad nueva y un hombre nuevo.

víctima de los medios de comunicación masiva que han socavado los soportes ideológicos y poéticos que sostienen al hombre moderno⁹². El contexto histórico donde emergen este discurso de Parra será explicitado en 1988 por Norbert Lechner en *Los patios interiores de la democracia: Subjetividad y política*:

“En los años 60’ el tema central del debate político-intelectual en América del sur es la *revolución*. La situación de la región, caracterizada por un estancamiento económico en el marco de la estructura social tradicional y, por otra parte, por una creciente movilización popular, es interpretado como un estado prerrevolucionario. Contrastando los cambios rápidos y radicales de la Revolución Cubana con los obstáculos que encuentra la modernización desarrollista, se constata la inviabilidad del modelo capitalista de desarrollo en América Latina y, en consecuencia, la “necesidad histórica” de una ruptura revolucionaria. Esta perspectiva adquiere tal fuerza que incluso un partido de centro como la democracia cristiana propone una ‘revolución en libertad’ en Chile” (Lechner, 1988, p. 23).

A principios de los años 60’, en pleno gobierno conservador y corporativo de Jorge Alessandri, los movimientos sociales en Chile se acrecientan bajo el arrastre de la Revolución Cubana en 1959. Con mayor ímpetu que en la década del 50’, en 1962 el gran relato revolucionario alcanzaba una influencia considerable en el orbe social y político que, con las figuras de Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende, será el rasgo determinante para alcanzar la presidencia de la república en los años venideros. Sin embargo, en la última etapa del Gobierno de Jorge Alessandri, advienen las múltiples críticas de carácter ideológico que se le realizó a la

⁹² Al respecto, Parra le dirá a Juan Andrés Piña que en 1962 “la salida que encontré fue olvidar a este sujeto pasivo y reemplazarlo por un personaje activo y muy agresivo, un energúmeno, un delirante lleno de energía. Al mismo tiempo hay ahí una crisis psicológica: el tipo no maneja muy bien la unidad de su pensamiento, al extremo de que no se sabe si hay un sujeto que responda por todo el poema: es un protagonista disuelto” (Piña, 2019, p. 32).

denominada “Gerencia de Chile”⁹³: concretamente, estos ataques especificaban que el estancamiento económico de aquella época era causa de la inviabilidad del modelo capitalista en nuestra región. El efecto inmediato de ello fue el aumento de las demandas por cambios políticos, económicos y sociales desde la vereda revolucionaria incitados por el contexto de la Guerra Fría y la Revolución Cubana. Este es el inicio de lo que Lechner denominó como la “inflación ideológica de los años 60’. Respondiendo a una amenaza de disolución y automatización social, nace la búsqueda de una visión totalizadora capaz de unificar el proceso social” (ibid., p. 256). El energúmeno parriano de *Versos de salón* es una respuesta violenta a esta visión totalizadora de la revolución con su “ametralladora portátil”; puesto que, a través de su distancia de francotirador, esta máscara quiere hacer venir abajo ese mundo, disolviendo irónicamente las polvorientas instituciones vanguardistas a través de la presentación delirante que acompaña la crisis subjetiva de la modernidad. Podemos advertir explícitamente la introducción formal del energúmeno en el poema “La montaña rusa” que da la bienvenida a *Versos de salón*:

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por bocas y narices.

⁹³ El Gobierno de Alessandri, al menos en principio, promovió una postura de derecha independiente a los partidos políticos; en otras palabras, al ser ingeniero de profesión, propuso un gobierno de carácter corporativo con especialistas y técnicos.

Al igual que en “Advertencia al lector”, vemos que en este poema Parra continúa, con algunas diferencias, su búsqueda iconoclasta iniciada en 1954. Debemos razonar a “La montaña rusa” como el marco explícito que introducirá la compleja crítica irónica que se desplegará en todo *Versos de salón*. En primer lugar, este poema expresa la posición del energúmeno respecto a la evolución de los grandes relatos de los años 60': concretamente, la poesía vanguardista ha sido “*Durante medio siglo/ El paraíso del tonto solemne*” que, en contraposición al inestable vaivén irónico de la montaña rusa antipoética, equivale a un apacible paraíso burgués marcado por la belleza armónica y estable de su poesía. Por lo tanto el energúmeno, promoviendo un evidente contrasentido ideológico, señala que la novedad poética revolucionaria hereda, implícitamente en su prosodia, la tradicional métrica de aquellos versos expuestos en los salones literarios de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX⁹⁴. De esta manera, “el tonto solemne” es aquel poeta soldado que, en vez de desarticular el orden dominante, lo mantiene con sus supuestos versos subversivos⁹⁵: por lo tanto, la única función del poeta revolucionario, al igual que los versos esparcidos en los salones de la *Belle Époque*, es la de entretener a sus invitados con el fin de mantener la estabilidad totalizante del orden moderno. Sin embargo, el energúmeno se instala con su irónica y violenta montaña rusa: “*Claro*

⁹⁴ Estos salones, a diferencia del explícito planteamiento revolucionario, pretendían constituir una élite cultural previa a la modernidad en crisis. La *Belle Époque*, acaecida antes de la primera guerra mundial, se caracterizó por ser un período de orden social y estricta moral que, al menos en poesía, era representada por su tradicional métrica. Los miembros de esos salones literarios se sentían parte de un ejercicio sólo para “iniciados” propio de la poética del siglo XIX representada por el simbolismo de Mallarmé, Stefan George o Rubén Darío. A diferencia de Europa, en Chile no había una distinción entre burguesía y pueblo sino entre aristocracia terrateniente y pueblo. La aristocracia chilena exponía su refinamiento por medio de los constantes viajes a Europa – en especial París–; de esta manera, los salones literarios se convertían en el lugar donde los iniciados hablaban su propio lenguaje vanguardista. El escritor chileno Fernando Santibáñez Puga dirá lo siguiente de aquellos salones: “Yo había reconocido, de paso, algunos representantes y quedábame suspenso ante aquellas gentes, por lo general hieráticas hasta dentro de su sencillez, que poseían un lenguaje propio, aún dentro de la ignorancia, y cuyos ceremoniales gestos y tono de voz creaban una especie de idioma francmasónico intraducible para el profano” (Contardo, 2013, p. 150). Para mayor consulta, recurrir a las memorias dos grandes representantes de los salones literarios chilenos: Inés Echeverría y Mariana Cox Stuken (Shade).

⁹⁵ La indicación al “tonto solemne” es una referencia explícita a su discurso en honor a Pablo Neruda de ese mismo año. En esa oportunidad, Parra señalará que “acojo, no obstante con simpatía auténtica —por tratarse de quien se trata— la responsabilidad de hablar en serio, tal como suele entenderse la seriedad en estos tiempos que corren, aunque para mí la seriedad sea exactamente lo contrario y corra el riesgo de salirme de personaje” (Neruda & Parra, 1962, p. 14). La seriedad en 1962 representa, para el energúmeno – el personaje riesgoso-, la seriedad del tradicional poeta revolucionario/de salón: concretamente, su poética revolucionaria encarna el estricto orden estético moderno de “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 de párroco” (ibid., p. 15).

que yo no respondo si bajan/ Echando sangre por bocas y narices". Esta advertencia expone a un sujeto que, en su ironía fragmentaria, no se compromete por el cuidado integral del lector como lo haría el tonto solemne; en otras palabras, para el energúmeno parriano la poesía no es un juego de entretenimiento; puesto que, al no prometer ninguna finalidad estable, utópica o paradisiaca propia de la tradición moderna – cuestión que inapelablemente nos conmemora al solemne salón hegeliano- puede con sus papirotazos provocar daño, dolor e incluso locura. El sujeto de "La montaña rusa", a través del título *Versos de salón*, ataca burlescamente a esa tradición lírica propia del canon poético moderno: la revolución se expresa, en su estructura prosódica, al igual que los versos de salón utilizados por la elite del siglo XIX. Este es el lenguaje que, en el contexto ideológico de los años 60', se ha convertido en el espacio central y hegemónico de los poetas. Por último, no está demás señalar de que el energúmeno no sale inmune a su propia crítica – ahí la mayor de las ironías de este poema-: la contradicción que impugna a la poesía de vanguardia es inmanentemente a sus propios versos. El energúmeno en este poema se desdobra contradictoriamente entre afirmación poética y negación de ella: en otras palabras, con la noción de "montaña rusa", se expresa la convivencia de un sujeto que decide utilizar formalmente el recurso estable de la metáfora con otro sujeto que, en su advertencia explícita, intenta desestabilizarla. Así, la utilización metafórica de la montaña rusa pretende representar, en su contenido, justamente su negación: esta es la expresión máxima de la inestable, contradictoria e irresoluble disolución subjetiva del sujeto parriano en 1962.

La convivencia entre métrica tradicional y su negación– cuestión que franquea gran parte de *Versos de salón*- se observa claramente en el poema "conversación galante":

-Hace una hora que estamos aquí
Pero siempre contestas con lo mismo;
Quieres volverme loca con tus chistes
Pero tus chistes me los sé de memoria.

¿No te gusta la boca ni los ojos?
-Claro que sí que me gustan los ojos.
-¿Pero por qué no los besas, entonces?
-Claro que sí que los voy a besar.
-¿No te gustan los senos ni los muslos?
-¡Cómo no van a gustarme los senos!
-Pero entonces, ¿por qué no reaccionas?
Tócalos, aprovecha la ocasión.
-No me gusta tocarlos a la fuerza.
-¿Y para qué me hiciste desnudarme?
-Yo no te dije que te desnudaras.
Fuiste tú misma quien se desnudó:
Vístase, antes que llegue su marido.
En vez de discutir
Vístase, antes que llegue su marido.

En el poema, la omnipresencia del refinado endecasílabo encuentra su *aporía* con la locución de un incoherente y alienado diálogo que, a ratos, bordea el cinismo neurótico⁹⁶. El inmanente comportamiento del texto resalta aquí por su ironía: la estructura rítmica del romance endecasílabo propio del salón moderno es inundado por la entorpecida conversación entre un hombre y una mujer que representa la crisis subjetiva de la modernidad; cuestión que otorga, como ya lo señaló Armando Uribe, la ironía de un “endecasílabo de la vida corriente (...) de la conversación trivial” (Gumucio, 1998, p. 224). Bajo este contexto, es fundamental exponer que “Conversación galante” alude directamente a un poema de T. S. Eliot titulado “Conversation Galante” que se encuentra en *Prufrock y otras observaciones* de

⁹⁶ Hayden White, en *METAHISTORIA: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, señala lo siguiente respecto a la figura poética de la *aporía*: “La figura retórica de *aporía* (literalmente “duda”), en que el autor señala de antemano una duda real o fingida sobre la verdad de sus propias afirmaciones, podría ser considerada como el mecanismo estilístico favorito del lenguaje irónico, tanto en la ficción del tipo más “realista” como en las obras de historia escritas en un tono autoconscientemente escéptico o que son “relativizantes” en su intención” (White, 1992, p. 45). Advertimos con claridad como White asocia *aporía* e ironía en tanto figura que socava conscientemente la propia intención – o afirmación- del autor.

1917. La influencia irónica del Eliot de *Prufrock* en Parra es evidente en este poema – pero en realidad, y aunque el mismo Parra a veces lo niegue, en toda su obra⁹⁷:- con la nominación “observaciones”, Eliot suscita en sus poemas la indecisión e incomunicación propia de la ironía moderna. Para el Eliot de *Prufrock*, “la fuente de la nueva poesía podía hallarse en aquello que hasta entonces había sido considerado como una imposible, estéril, espinosa antipoesía” (Eliot, 2000, p. 11); por lo tanto, la nueva función del poeta es vislumbrar, no por nada, las inesperadas fuentes de lo antipoético que “nacen del hombre moderno enfermizo, con sus ropas y sus nervios” (ibid., p. 12). La clara posición irónica del joven Eliot, que demuestra su influencia en la inestable ironía parriana, desacomoda el carácter moderno de la poesía representada, al menos para él, por la seria tradición del simbolismo francés encarnadas en Mallarmé y Verlaine – no por nada, ejemplos de “la seriedad con el ceño fruncido” de la elite de salón, de la *Belle Époque*, en el siglo XIX-. Edmund Wilson señalará al respecto que “T. S. Eliot deriva de la tradición coloquial e irónica del simbolismo más que de su tradición grave y esteticista” (ibid., p. 16). Recordemos aquí “Conversation Galante” de Eliot para realizar un análisis intertextual con el poema de Parra:

Hago esta observación: ‘ ¡Nuestra sentimental amiga la luna!
o quizás (una mera fantasía, lo confieso)
pudiera ser el farol del Preste Juan
o una vieja farola colgante
que ilumina el camino de la miseria a los pobres viajeros’.

Y dice entonces ella: ‘¡Cómo divaga usted!’

Y le digo: ‘Alguien enmarca en un teclado
este exquisito nocturno, gracias al cual nos explicamos

⁹⁷ Parra aún en Inglaterra, en carta a Tomás Lago en 1949, señalará que rechaza “a los pensadores proféticos estilo T. S. Eliot” (Parra, 2006, p. 1023), con lo que cabe pensar se refiere al autor de *La tierra baldía* y sobre todo *Los cuatro cuartetos*; sin embargo, es evidente con “Conversación galante” que la influencia del *Prufrock* en Parra debe haber sido fuerte y queda demostrada transversalmente en *Versos de salón*. Parra le comentará en 1973 a Quezada que “[Linh] dice que T.S Eliot está en mi poesía (...) Lo que debería haber dicho es: ‘Nicanor Parra es un Eliot chillanejo’” (Quezada, 2014, p. 67).

la noche y el claro de luna; música que apresamos
para dar corporeidad a nuestra propia vacuidad'
Ella entonces: '¿Lo dice usted por mí?'
'Oh, no, soy yo quien es inane'.

'¡Usted, señora, es la eterna bromista,
la eterna enemiga de lo absoluto,
la que da a nuestros cambiantes humores el giro más trivial!
Con su aire de indiferencia y poderío,
de un golpe echa por tierra nuestras poéticas insensatas.'
Y: '¿Somos realmente así de serios?'

La ambigüedad radical del poema de Eliot y la inestable ironía del hablante masculino dejan, en principio, desorientado tanto al lector como a la protagonista femenina. El título mismo promete un galanteo amoroso pero, incluso a pesar de los deseos de la mujer, el hombre elude, con frialdad, la conversación erótica, negándose a cualquier afirmación o compromiso inherente a ella. De esta manera el sujeto, en vez de seducir afirmativamente con versos de salón, emprende "divagaciones" incoherentes de tinte filosóficas y autorreflexivas que niegan el título mismo del poema: primero, sobre la luna – "*o una vieja farola colgante /que ilumina el camino de la miseria a los pobres viajeros*" -; luego, sobre la música – "*que apresamos para dar corporeidad a nuestra propia vacuidad*"- y, por último, sobre la mujer – "*enemiga de lo absoluto*"-. Por otro lado, y sumado a la contradicción expuesta, advertimos una segunda dimensión irónica en el poema: Eliot utiliza, en su versión inglesa, la métrica del pentámetro yámbico⁹⁸, verso isabelino empleado por Shakespeare y que, no por nada Parra, en su versión del poema, lo

⁹⁸ "I observe: 'Our sentimental friend the moon! / Our possibly (fantastic, I confess) / It may be Prester John's balloon / Or an old battered lantern hung aloft / To light poor travellers to their distress' / She then: 'How you digress!' // And I then: 'Someone frames upon the keys / That exquisite nocturne, with which we explain / The night and moonshine; music which we seize / To body forth our own vacuity' / 'Oh no, it is I who am inane' . // 'You, madam, are the eternal humorist, / The eternal enemy of the absolute, / Giving our vagrant moods the slightest twist! / With your air indifferent and imperious / At a stroke our mad poetics to confute-' / And 'Are we then so serious?'" (Eliot, 2000, p. 82).

corresponderá al endecasílabo en lengua castellana⁹⁹. Por esta razón, al igual que en el poema de Parra, mientras prosódicamente genera versos de salón perfectos, en su tono, el protagonista niega irónicamente toda perfección a través de sus nada galanes divagaciones. Por último, observamos una tercera dimensión irónica en el texto: las palabrerías del protagonista y la métrica del pentámetro yámbico que las acompaña son cortadas, en cada estrofa, por las concisas observaciones de la mujer que niega, a través de un lenguaje directo y coloquial, el ritmo y el tono del protagonista: “*¡Cómo divaga usted!*”, “*¿Lo dices usted por mí?*”, “*¿Somos realmente así de serios?*”. La mujer repudia las complejas abstracciones de aquel hombre, no desea comprender sus afirmaciones de pequeño dios, se ríe burlescamente de él: “*Usted, señora, es la eterna humorista*”. Por ello, con la condescendencia y distancia que la ironía otorga al tonto solemne, finalmente la mujer señala: “*¿Somos realmente así de serios?*”.

El título en francés del poema de Eliot y, en consecuencia, el título del poema de Parra, convocan explícitamente una tercera instancia en la genealogía poética imprescindible para advertir la radical ironía de su obra - y, en específico, *Versos de salón*:- concretamente, ambos aluden al poema “Autre complainte de Lord Pierrot” o, como se ha traducido, “Otro lamento de Lord Pierrot” del poeta franco-uruguayo Jules Laforgue. Sabemos que Eliot, en 1908, leyó *The Symbolist Movement in Literature* de Arthur Symons, “un libro que influyó en el curso de mi vida” (Eliot, 2000, p. 10), y conoce ahí la obra de Jules Laforgue. Según Peter Ackroyd, a Eliot le atrajo “el rechazo de los sentimientos convencionales por medio de un escepticismo irónico frente a la pasión y por la negativa de Laforgue a revelar sus propias pasiones e incluso tomarlas en serio” (ibid., p. 11) ¿No son precisamente estos rasgos, al contrario de la seriedad del tonto solemne revolucionario, los que

⁹⁹ Según Parra “el gran descubrimiento de los dramaturgos isabelinos, en materia de forma, es éste: hay que quebrar el endecasílabo, como llamamos nosotros al pentámetro yámbico” (p. 26) Tanto Eliot en *Prufrock* como Parra en *Versos de salón*, utilizando la prosodia de la elite literaria del siglo XIX, subvierten, al igual que Shakespeare en el siglo XVI – cuestión que nos lleva nuevamente a las reflexiones del romanticismo temprano de Schlegel-, a esta última “quebrándola” para dejar entrar el habla cotidiana del enfermo hombre moderno. Al respecto, Parra señalará el 2001 que “parece que soy el primer poeta en términos cronológicos que está tratando de operar en español con el verso blanco shakespereano. En *Versos de salón*, por ejemplo, cuando no tenía idea de Shakespeare” (Cárdenas, 2011, p. 81).

sugerimos se encuentran presentes –evidentemente en otro contexto histórico- en la ironía poética del energúmeno parriano? Al igual que Parra ironizando la seriedad de los poetas en el Chile de la década del 60'; Laforgue, influenciado por Heine e íntimamente asociado al simbolismo francés de finales del siglo XIX¹⁰⁰, generará una obra poética cargada de contravalores revolucionarios¹⁰¹: específicamente, ironizará los mitos sacrosantos de la Tercera República, promoviendo la inestabilidad en la estable ilusión francesa. Así, a diferencia de la seriedad poética de Mallarmé y Verlaine, Laforgue en 1882 señalará que “se me han acabado las ganas de proferir gritos sublimes en los oídos de mis contemporáneos” (Laforgue, 2013, p. 19) y, como veremos a través de *Les complaintes* –específicamente con Lord Pierrot¹⁰²-, restaurará la ironía moderna schlegeliana para burlarse, tanto de su propia seriedad, como la de sus contemporáneos simbolistas¹⁰³. Observemos, a

¹⁰⁰ Tanto Eliot como Laforgue admiraban a Baudelaire, ejemplo máximo del poeta moderno para el primero. Según Peter Quennell, Baudelaire en la poesía de Eliot no se encuentra “sólo en el uso de las imágenes de la vida común, no es sólo las imágenes de la vida sórdida de una gran metrópolis, sino en la elevación de tales imágenes a la primera intensidad” (Eliot, 2000, p. 12). Por otro lado, Laforgue señaló que Baudelaire fue “el primero en no ser triunfalista, en acusarse, en mostrar sus lacras, su pereza, su hastiada inutilidad, en medio de este siglo” (Laforgue, 2013, p. 13). Rimbaud, Verlaines y Mallarmé serán los deudores simbolistas de la concepción estética de Baudelaire. Para un mayor acercamiento al trabajo de este último, recurrir al libro de Pablo Oyarzun *Baudelaire: el destino del poema moderno* del año 2016.

¹⁰¹ Recordar que, en 1870, la derrota militar y la consiguiente Comuna de París trajo secuelas irreductibles a los escritores de la época – incluso al conservadurismo de Flaubert-: la noción de progreso moderno, al igual que a finales del siglo XVIII con Schlegel, vuelve a estar en crisis a finales del siglo XIX, “la extensión de las zonas industriales comienza a deteriorar considerablemente el antiguo paisaje rural de Francia o en la medida que los escritores no pueden ignorar la miseria de los barrios obreros” (Laforgue, 2013, p. 13). Nuevamente observamos como la ironía acomete en la modernidad como forma de hacer frente a las desilusiones de la vanguardia revolucionaria, “conectando así con lo que había sido uno de los tradicionales temas de ensoñación romántica” (ibid., p. 14).

¹⁰² La ironía melancólica de Laforgue, en tanto oscilación infinita entre lamento – *complainte*- y risa, es la expresión del Pierrot: el *clown* o payaso blanco. Esta es la máscara emblemática de Laforgue, ironía que le permite desarticular, a través de una sonrisa dolorosa, la seriedad literaria y sus *clichés*.

¹⁰³ Es importante destacar la siguiente genealogía: Schlegel, a finales del siglo XVIII, influenciará a Heine quien, en la primera mitad del siglo XIX retomando críticamente la noción de *ironía* del romanticismo temprano, influenciará a Laforgue que será leído, a inicios del siglo XX, por Eliot. Por último, esta tradición llegará a Parra a mediados del siglo XX. Esta es una genealogía que, partiendo del alemán y pasando por el francés y el inglés, se formula por primera vez al español con la obra parriana: ello explica, entre otras cosas, su radical peso en la poesía hispanoamericana. Parra fue totalmente consciente de esta genealogía irónica; concretamente, en el año 1989, le señalará a Ana María Foxley que sus poemas “representan en la literatura hispanoamericana un papel similar al de algunos poetas franceses que se atrevieron a poner en tela de juicio a Rimbaud y por lo tanto a Baudelaire. Estoy pensando en Laforgue, que se atrevió a decir ¡abajo Rimbaud!” (Foxley, 1989, p. 2).

continuación, la traducción de "Autre complainte de Lord Pierrot"¹⁰⁴ para realizar un análisis intertextual con Eliot y Parra:

¡A aquella que deba ponerme al corriente de la Mujer!

Con mi tono menos frío, se le dirá primero:

"La suma de los ángulos de un triángulo, alma querida,
"Es igual a dos rectos".

Y si deja escapar este grito: "¡Dios de Dios! ¡cómo te quiero!"

- "Dios reconocerá a los suyos." O herida en lo vivo:

- "Mis teclados tienen corazón, serás mi único tema."

Yo: "Todo es relativo."

¡Bien abiertos los ojos, pues! Se siente tan trivial:

"¡Ah! no me quieres; ¡y tantos que están celosos!"

Y yo, con una mirada que hacia el Inconsciente se lanza:

"Muy bien, gracias; ¿y usted?"

- "¡Juguemos al más fiel!" - "¡Para qué, oh Naturaleza!"

"¡Total el que pierda, gana!" Entonces, a otra copla:

- "¡Ah! serás el primero en cansarte, estoy segura... "

- "Pase usted, por favor."

En fin, si, una noche, se muere entre mis libros,

Dulce; fingiendo no creer en mis ojos todavía,

¹⁰⁴ Celle qui doit me mettre au courant de la Femme!/ Nous lui dirons d'abord, de mon air le moins froid/ "La somme des angles d'un triangle, chère âme,/ "Est égale à deux droits."// Et si ce cri lui part: "Dieu de Dieu! que je t'aime!"—"Dieu reconnaîtra les siens." Ou piquée au vif:—"Mes claviers ont du coeur, tu seras mon seul thème."/ Moi: "Tout est relatif."// De tous ses yeux, alors! se sentant trop banale:/ "Ah! tu ne m'aimes pas; tant d'autres sont jaloux!"/ Et moi, d'un oeil qui vers l'Inconscient s'emballe:/ "Merci, pas mal; et vous?"//—"Jouons au plus fidèle!"— "A quoi bon, ô Nature!"/ "Autant à qui perd gagne! " Alors, autre couplet:—"Ah! tu te lasserai le premier, j'en suis sûre..."—"Après vous, s'il vous plaît."/ Enfin, si, par un soir, elle meurt dans mes livres,/ Douce; feignant de n'en pas croire encor mes yeux,/J'aurai un: "Ah ça, mais, nous avons De Quoi vivre!"/ "C'était donc sérieux?"

Me saldrá con: "Caramba, ¡pero teníamos Con Qué vivir!

"¿Así que era en serio?"

Si "Conversación galante" de Parra se descubre modelando implícitamente al poema de Eliot "Conversation Galante"; este último, en modo de homenaje, compone la conversación que aparece en "Autre complainte de Lord Pierrot" de Laforgue. En este poema, nuevamente advertimos como el diálogo expresa una relación frustrada e irónica, entre afirmación y negación, del Pierrot con una mujer incapaz de generar síntesis amorosa por una evidente crisis comunicacional. Laforgue evidencia como la ironía es un juego donde *"el que pierde gana"*: o, en otras palabras, el que niega gana. El diálogo del poema se abre oscilantemente por medio de afirmaciones de una mujer que buscan una estabilidad frustrada - *"serás el primero en cansarte, estoy segura"* o *"Caramba, ¡pero teníamos con que vivir!"*; sin embargo, le siguen inestables negaciones del Pierrot: *"Pase usted, por favor"* o *"¿Así que era en serio?"*. Estructuralmente, distinguimos como el sentimentalismo es negado por el tono *"menos frío"* y casi matemático del escepticismo intelectual: *"La suma de los ángulos de un triángulo, alma querida/ Es igual a dos rectos"*. Bajo este contexto, todo intento de estabilidad *"se siente tan trivial"*; puesto que el Pierrot incansablemente, al igual que el hombre del poema de Eliot y Parra, socava las palabras que la mujer le dirige minando todo intento de seriedad comunicacional. De esta manera, el poema de Laforgue evidencia otra vez una plática sorda y oscilante entre sentimiento e intelecto, entre *autocreación* y *autodestrucción*. Sin embargo, y es quizás lo más interesante del poema, al final notamos como el Pierrot es víctima de su ironía, cuestión que expresa *el lamento* propio del sujeto moderno que se esfuerza por tomar un control que no para de perder: al anular el afecto, al dar "muerte" a la mujer en "sus libros", la ironía se convierte en una asesina que se vuelve contra el Pierrot y lo hace dudar, inestabilizarse - *"¿Así que era en serio?"*-. Pero ¿este poema era en serio o en broma? ¿El poema es risa, lamento o ambas cosas a la vez? La prosodia inherente al texto permite responder estas preguntas: al boicotear la solemne métrica del verso alejandrino – al menos en francés- a través de una sintaxis que rompe todo intento de armonía, Laforgue promueve,

inmanentemente, la emergencia de un sujeto- el Pierrot- escindido y melancólico que obstaculiza la afirmación del amor¹⁰⁵ ¿Quién se ríe en última instancia? O ¿Hay que reírse acaso? La máscara del Pierrot, le permite a Laforgue ironizar la seriedad moderna: la de sus coetáneos, pero, más radicalmente, su propio sentimentalismo de salón¹⁰⁶. Es quizás bajo este ángulo que se puede comprender la siguiente afirmación de Ezra Pound:

“Laforgue es un crítico y un catártico. Se burlaba de los errores de Flaubert, como es el caso de los pesados pormenores históricos (...) Es un artista incomparable. El noventa por ciento de su personalidad la constituye el crítico – el crítico dedicado por entero al estudio de las ‘poses’ literarias y a los *clichés*, que convierte en su asunto favorito” (Pound, 1917, p. 296 – *la traducción es nuestra*).

Al hacer caer el cliché romántico de la mujer divina, al tomar distancia del sexo opuesto negándole cualquier acceso a la intimidad, al oscilar ambiguamente entre atracción y rechazo, Laforgue y Eliot subvierten las pretensiones de una posible síntesis iniciada por la Revolución en el siglo XVIII y retomada luego por Hegel en el siglo XIX: en específico, la ironía en ellos promueve la imposibilidad del amor como unión entre dos seres heterogéneos. Ambos, desde el verso alejandrino o desde el pentámetro yámbico, articulan una tonalidad irónica que menoscaba constantemente los recursos románticos modernos a través de un lenguaje escéptico vinculado a la ciencia o la filosofía. Ambos juegan irónicamente con la expectativa del lector que experimenta, esperando una poesía de salón, la

¹⁰⁵ El alejandrino ortodoxo es un verso de catorce sílabas métricas compuesto por dos hemistiquios heptasílabos, entre ellos hay una cesura o pausa medial fuerte, y un acento interno en la sexta o séptima sílaba. Nacido en la ciudad de Alejandría en el siglo XII, vuelve con el auge del Romanticismo y, posteriormente, recibe un último impulso con los movimientos posrománticos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. La versión francesa, sigue contando con dos hemistiquios; sin embargo son de seis sílabas cada uno, totalizando doce sílabas en vez de catorce. En el poema, Laforgue crea una disparidad entre sintaxis y métrica alejandrina boicoteando la pausa medial al introducir palabras disonantes o humorísticas.

¹⁰⁶ Retomando la referencia de Andrés Claro en *Las vasijas quebradas: cuatro variaciones sobre ‘La tarea del traductor’* del año 2012, la máscara del Pierrot representa la “imagen del esteta desengañado: ‘En efecto, son sobre todo las impurezas de la vida las que deben dar una melancolía humorística a nuestros versos’, confiesa Laforgue, quien parece consagrarse al culto de la esterilidad y el evangelio de la renuncia” (Claro, 2012, p. 561).

desmentida en el uso del lenguaje. En definitiva, esta tradición irónica nos muestra la genealogía implícita que influye en la obra parriana y, concretamente, en el poema “Conversación galante”: al igual que en Laforgue y Eliot, el poema de Parra retiene la forma del diálogo –algo insólito en la poesía de lengua española en aquella época-¹⁰⁷; el protagonista tiene la misma incapacidad de expresar lo que siente – “*Hace una hora que estamos aquí*”-; la mujer también le exige al hombre que le preste atención y participe de la seducción – “*No te gusta la boca ni los ojos?*” o “*¿No te gustan los senos y los muslos?*”-; el protagonista también es evasivo – “*No me gusta tocarlos a la fuerza*” o “*Yo no te dije que te desnudaras*”- . El vacío e indiferencia expuestos por sus predecesores también inunda a la pareja parriana; por último, al igual que Laforgue con el verso alejandrino y Eliot con el pentámetro yámbico, Parra desde el verso endecasílabo rompe el acuerdo moderno entre sintaxis y métrica: la tonalidad oral socava la elegancia monocorde del endecasílabo a través del tono disonante de una conversación sin resolución. Sin embargo, también es importante advertir las diferencias de Parra con los textos de sus antecesores: mientras el lenguaje de Laforgue y Eliot es sofisticado – usan expresiones científicas o filosóficas¹⁰⁸- el lenguaje del protagonista de Parra es coloquial; mientras que en Laforgue y Eliot la escena se encuentra determinada por los salones burgueses, en el poema de Parra se muda al dormitorio de una mujer casada; por último, la desnudez de la mujer parriana no conduce a un arranque apasionado, el protagonista, hastiado e impotente, experimenta a una mujer distinta a aquella mujer sumisa de los salones de la *Belle Époque*: la mujer

¹⁰⁷ Andrés Claro señalará al respecto que el diálogo es una “forma que promete –en su comportamiento lingüístico mismo, no en el contenido literalmente expresado- una vía de escape al solipsismo al que el cliché romántico había condenado” (Claro, 2012, p. 563). Advertimos así como el diálogo irónico permite, en Laforgue, Eliot y Parra, subvertir los fundamentos poéticos de la modernidad.

¹⁰⁸ Ezra Pound comentará que “Laforgue ha empapado sus alas con el tinte de la terminología científica” (Pound, 1917, p. 297 – *la traducción es nuestra*-). Cuestión que recuerda evidentemente el vocabulario intelectual de los antipoemas. No por nada, justamente en *Versos de salón*, el poema “Pido que se levante la sesión” muestra la lógica intelectual del energúmeno: “*Señoras y señores: / Yo voy a hacer una sola pregunta: / ¿Somos hijos del sol o de la tierra? / Porque si somos tierra solamente / No veo para qué / Continuamos filmando la película: / Pido que se levante la sesión*”. La ironía del poema da cuenta de que, en la dialéctica “sol” – “tierra”, autocreación – autodestrucción, no se puede elegir, es irresoluble; por esa razón, si elegimos una opción, por ejemplo “tierra”, autodestrucción, no hay para que continuar el poema, *destruimos* la ironía: la inestabilidad del antipoema no es solo destrucción –tierra- o sólo creación – sol-, sino el vaivén entre ambos para que continúe infinitamente – continuar filmando la película-. Parra le contará a Leonidas Morales que, en el momento que le recitó por primera vez este poema a Neruda, este señaló lo siguiente de su lógica: “Bueno, que Nicanor lea ahora un poema más explícito, porque nos está haciendo pensar demasiado” (Morales, 2006, p. 77).

del energúmeno es un monstruo activo con un deseo horrorosamente ilimitado. Más allá de estas divergencias, la ironía melancólica de Laforgue y la irónica frialdad de Eliot se observa claramente en los versos de “Conversación galante”. Si bien Parra reescribirá el poema lejos del contexto de los salones del siglo XIX, los trasladará ahora a los salones ideológicos de la década del 60': el escenario poético vanguardista y revolucionario de un esteticismo pretensioso.

Más allá de sus precursores, la subversión parriana en *Versos de salón* encuentra una radical disociación irónica entre versificación endecasílabo sólida y tono – quizás, como nunca se ha visto- con aquellos versos, sin rima, conectados simplemente por agregación, del poema “Noticiero 1957”. Aquí los primeros párrafos de este extenso poema:

Plaga de motonetas en Santiago.
La Sagan se da vuelta en automóvil.
Terremoto en Irán: 600 víctimas.
El gobierno detiene la inflación.
Los candidatos a la presidencia
Tratan de congraciarse con el clero.
Huelga de profesores y estudiantes.
Romería a la tumba de Óscar Castro.
Enrique Bello es invitado a Italia.
Rossellini declara que las suecas
Son más frías que témpanos de hielo.
Se especula con astros y planetas.
Su santidad el Papa Pío XII
Da la nota simpática del año:
Se le aparece Cristo varias veces.

El autor se retrata con su perro.

Aparición de los Aguas-Azules.
Grupo fuego celebra aniversario.
Carlos Chaplin en plena ancianidad
Es nuevamente padre de familia.
Ejercicios del Cuerpo de Bomberos.
Rusos lanzan objetos a la luna.
Escasean el pan y los remedios.
Llegan más automóviles de lujo.

Los estudiantes salen a la calle
Pero son masacrados como perros.

La policía mata por matar.
Nicolai despótica contra Rusia
Sin el menos sentido del ridículo:
San Cupertino vuela para atrás.

La mitad del espíritu es materia.

Como se observa, este es un texto construido por titulares de periódicos y radios del año 1957: más específicamente, son noticias de todo tipo que se entremezclan con referencias del autor, comentarios subjetivos y absurdas afirmaciones convertidos en endecasílabos cerrados con punto aparte, sin ilación con los versos que le siguen, creando un bombardeo de imágenes dispares, fuera de contexto, en un flujo delirante carente de interrupción y descanso. Este poema, por su radical ironía y fragmentación, es difícil de interpretar para cualquier lector que lo aborda – en realidad, como veremos pronto, es un poema que, en su ironía, es imposible de abordar a través de una hermenéutica tradicional-. De esta manera, nuevamente el energúmeno viene a corromper el régimen de imágenes convencionales de la poesía vanguardista: estos versos, a diferencia del Neruda o el De Rokha de la

década del 60'¹⁰⁹, no tienen la intención hegeliana de sintetizar la realidad en una totalidad a través de metáforas; en consecuencia, al no existir posibilidad alguna de visualización o analogía, el fragmentario texto no permite organizar una realidad ideológica coherente, un todo integral. Por lo tanto, existe una maestría radical en este poema, impone un sabotaje prosódico, inmanente, entre la afirmación de la métrica endecasílabo y la explícita negación de esta última a través del tono prosaico, e incoherente, de cada frase sin ilación. Parra, a través de la irresoluble convivencia entre métrica y prosa, está generando una crítica irónica al contexto ideológico chileno de la segunda mitad del siglo XX: en otras palabras, la afirmación del endecasílabo de salón y su negación prosaica, constituye una poesía reflexiva, crítica, que proscribiera cualquier intento de síntesis ideológica, totalizante. Lo realmente interesante de este poema es la concreta fragmentación irónica de la realidad y no el mensaje, o contenido oculto en alguna metáfora – que no las hay-, a la espera de una síntesis reveladora del mundo porvenir. “Noticiero 1957”, en su ritmo sin pausa, reproduce la velocidad de la información de los medios de comunicación que ha generado, ineludiblemente, la fragmentación de la subjetividad moderna, haciéndola delirar esquizofrénicamente en un sin sentido que ya nada tiene que ocultar. La intervención técnica de los *mass media* en la crisis moderna es explicitada claramente por Lipovetsky en *La era del vacío*:

“Con el universo de los objetos, de la publicidad, de los *mass media*, la vida cotidiana y el individuo ya no tienen un peso propio, han sido incorporados al proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada: la realización definitiva del individuo coincide con su desubstancialización, con la emergencia de individuos aislados y vacilantes” (Lipovetsky, 2020, p. 107).

¹⁰⁹ A inicios de la década del 60' –en realidad, será una disputa que se repetirá durante toda la década hasta el suicidio de De Rokha en 1968- ambos acusan a sus obras de antirrevolucionaria. Por ejemplo, De Rokha en *Genio del pueblo* de 1960 – donde Neruda aparece con el nombre de Casiano Basualto- es explícita la posición revolucionaria-vanguardista que ambos poetas pretenden defender: “Casiano Basualto: El partido comunista está a mi espalda. / Don Juan De Dios Alvarado: El gran partido comunista de Chile no es su cómplice, es su víctima, lo aguanta y lo resiste a Ud. soportándolo, no como una fatalidad histórica, sino como una fatalidad histérica” (De Rokha, 2015, p. 160). Veremos pronto como el energúmeno de *Versos de salón* tampoco saldrá ileso a las críticas ideologizadas de Pablo de Rokha y Neruda.

Muchos críticos han intentado interpretar el supuesto “significado oculto” de este poema¹¹⁰; sin embargo, este último no puede ser abordado a través de una lógica hermenéutica tradicional – cuestión que causa molestia en aquellos que aspiran a realizar una crítica de la sospecha en su lectura-. La compleja fragmentación de “Noticiero 1957”, correspondiente a la disolución subjetiva vinculada a la explosión de los medios de comunicación de masas, representa una retórica propia de la crisis de la modernidad en la segunda mitad del siglo XX y que Parra, irónicamente, intenta introducir al Chile ideologizado de los años 60'. Para esclarecer este punto, nos es ineludible recurrir a *A rhetoric of irony* de Wayne C. Booth. Este trabajo delimita un posible abordaje del poema, diferenciándose del usual planteamiento hermenéutico, a través de la conceptualización de *ironía estable* e *ironía inestable*. Para Booth, la primera de estas ironías se caracteriza por ser enunciados:

“*Intencionados*, creados deliberadamente por los seres humanos (...) todos ellos son *encubiertos* pensados para su reconstrucción con significados diferentes de los que se aprecian a primera vista (...) todos ellos son *estables* o fijos, una vez hecha la reconstrucción del significado, al lector no se le invita a socavarlo (...) todos ellos son *finitos* en su aplicación, son en cierto modo locales y limitados” (Booth, 1974, p.101 – *la traducción es nuestra*-).

De esta manera, con el fin de convertirnos en intérpretes de la ironía estable, Booth nos estimula metódicamente a reconstruir la intencionalidad encubierta del autor; sin embargo, y es lo que nos corresponde acentuar aquí, Booth explicita que para reconstruir el significado estable y finito de la ironía, es inevitable dilucidar los modos locales y limitados donde el autor la ejecuta: contexto ajeno a la lógica inherente del texto, que asume una imprescindible jerarquía para la develación del significado

¹¹⁰ Por ejemplo, Ricardo Yamal rescata la presencia del humor en algunos versos del poema: “Su santidad el Papa Pío XII/ Da la nota simpática del año: / Se le aparece cristo varias veces” (Binns, 2014, p. 84) o Mercedes Rein subraya el *sentido profundo* del poema en algunos versos, en tanto “atisbos de auténtica preocupación social” (Rein, 1970, pp. 35-36) de un “revolucionario en potencia” (ibid., p.36). Sin embargo, al buscar hermenéuticamente un significado velado, pierden la subversiva e inestable ironía del poema.

irónico encubierto, “consideramos que este paso nos lleva a fuera de la obra en sí, nos abre a debates sobre la imagen del autor y otras características relevantes de su contexto” (ibid., p. 19 – *la traducción es nuestra*). Esta reconstrucción hermenéutica es justamente la que esboza previamente Andrés Claro como rasgo distintivo de la ironía clásica, “decir una cosa y dar a entender otra incompatible con ella (Claro, 2004, p. 27)”¹¹¹: en específico, el significado encubierto de lo que *se dice* sólo puede ser reconstruido de manera fija y limitada si abordamos la particularidad de la imagen del autor y su contexto más allá del texto; de lograr el cometido, nos convertimos en participantes privilegiados de la excepcional intención irónica. Como se ve, la ironía estable que delimita Booth se encuentra comprometida a una hermenéutica discreta y dualista donde, al igual que la *dissimulatio* clásica, una vez desenmascarado el significado oculto del texto, la tensión equívoca se alivia en una

¹¹¹ El germen de la *ironía estable* literaria – los tropos- se remonta a la retórica clásica romana con la noción de *dissimulatio* – sin embargo, debemos recordar que ya Aristóteles, no de forma literaria, había trabajado el *eiron* en términos retóricos y éticos-. Esta última, al menos desde Cicerón y Quintiliano, representa hasta el siglo XVIII una táctica retórica y política descrita como un ejercicio lingüístico eficaz – un tropo discreto- que consiste en *decir algo mientras significa otra cosa totalmente incompatible*, contraria, al sentido inicial de las palabras. De esta manera Booth, puntualizando como la eficacia táctica de esta ironía implica la conquista, por parte del orador, del auditorio que se une a él para mirar “hacia abajo”, y con desprecio, a aquellos oyentes que no entienden la *dissimulatio*, retoma un ejemplo del *Institutio oratoria* de Quintiliano; específicamente, da cuenta de un discurso irónico plasmado por Cicerón en su juicio con Clodio, adversario político por excelencia: “‘Créame’, Cicerón dijo de Clodio, ‘tu bien conocida integridad te ha librado de toda culpa, tu modestia te ha salvado, tu vida pasada ha sido tu salvación’. Presumiblemente todo oyente en aquel momento reconoció la ironía, aunque las palabras sacadas de contexto no son claramente irónicas. Pero ningún oyente podría simplemente significar la declaración en términos literales (...) la declaración irónica es mucho más contundente, porque contiene la invitación a un juicio adicional” (Booth, 1974, p. 43 – *la traducción es nuestra*). Como podemos advertir en esta cita, la *dissimulatio* de Cicerón pretende, a partir del contexto político-personal *vox populi* de ambos protagonistas, que el oyente realice, a través de sus expectativas, un juicio adicional para comprender el significado estable y finito de la declaración; significado totalmente incompatible, contrario, de lo que Cicerón dice literalmente. El significado oculto es el siguiente: *tú no integridad te hace culpable, tú no modestia te ha condenado, tú vida pasada ha sido tu sentencia*. Por lo tanto, todo aquel que a través de un juicio adicional “devele” este estable sentido irónico, escala a una jerarquía mayor: concretamente, a un lugar en donde la genialidad del sabio irónico es compartida con el oyente que pudo reconstruir el saber duro del significado. Otro gran autor irónico en Roma será Propertio y el *ars temis* de sus elegías amorosas contra el emperador Augusto. No obstante, y a diferencia de la ironía clásica, *la ironía inestable* se introduce a través de una revolución crítica y artística propia de la modernidad; en ella se establece una nueva concepción de la obra de arte - ya no desde la *mimesis* clásica- que es concebida y practicada por medio de una reflexión dialéctica infinita: en otras palabras, la obra expresa inmanentemente su crítica a las pretensiones del sujeto moderno y al arte clásico. Esta diferencia entre ironías, “la ironía retórica” clásica y la “belleza lógica” moderna, la explicita Schlegel en el fragmento 42 de *Lyceum*: “La filosofía es la auténtica patria de la ironía que desearía definirse como belleza lógica: pues en todas las conversaciones orales y escritas en las cuales no se filosofa sistemáticamente, hay que brindar y exigir ironía. Incluso los estoicos consideraron la urbanidad como una virtud. Además, hay una ironía retórica que utilizada con discreción tiene un efecto óptimo (...) Solo la poesía puede también elevarse desde este lugar hasta la altura de la filosofía y no está fundamentada en pasajes irónicos como la retórica” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 117). Como revisamos, Schlegel no recurre a la retórica clásica para elaborar su pensamiento; recurre a la reflexión trascendental de Fichte que, posteriormente, llevará al terreno de la poesía – el arte- y la ironía.

invariable univocidad jerárquica¹¹². Esta lógica clásica es retomada, a través del hábito metafórico-analógico, en el siglo XIX por Hegel en tanto la *Aufhebung* implica la superación de la inestabilidad por medio del sentido finito de un ideal unificado; posteriormente, las grandes críticas tempranas de la modernidad repetirán la fórmula hegeliana para develar el significado oculto de las apariencias¹¹³. Esta lógica reflexiva predominará enérgicamente en la inflación ideológica chilena de la década del 60' que, al menos en el campo del arte poético, será representada a través de la estabilidad retórica y hermenéutica propia de los *Versos de salón* revolucionarios. Al contrario de esta fijeza, "Noticiero 1957" no posee enunciados intencionados, sólo exterioriza desproporcionadamente la aparición delirante del energúmeno en múltiples voces cercenadas, sin inferencias, sin un contexto homogenizante u horizonte de sentido y, en varios de los casos, carentes de sujeto – "Plaga de motonetas en Santiago" o "Terremoto en Irán: 600 víctimas"- . Por esta razón, los enunciados del poema no encubren un significado duro a ser develado; no hay posibilidad de acceder a una localización limitada que permita una reconstrucción metafórico-analógica de ese bombardeo de fragmentos; por el contrario, la descomposición subjetiva de las afirmaciones minan infatigablemente cualquier intento de significación: en otras palabras, la subversión de este texto antipoético radica precisamente en que no tiene nada que deba ser "develado", en "el fondo" sólo es-vacío. La ironía parriana, en su inestabilidad, rehúye de cualquier

¹¹² Kierkegaard, en *Sobre el concepto de ironía*, señalará respecto a la lógica jerárquica del sabio irónico en la *dissimulatio* que "hubo un tiempo, y de esto no hace mucho, en el que también aquí podía uno arreglárselas con un poco de ironía; eso sólo colmaba todas las carencias de otro orden y hacía que uno se ganara el respeto de todo el mundo" (Kierkegaard, 2006, p. 274). Es interesante recordar a Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* que, diferenciando al fanfarrón del sabio irónico, alude a la modestia de este último: "Pues bien, acerca de la verdad, el que se sitúa en el término medio es veraz y el término medio llámese veracidad, y la simulación, aquella que tiende a más es fanfarronería [*alazoneia*] y el que la tiene fanfarrón [*alazon*], y la que tiende a menos es la modestia [*eironeia*] y el que la tiene el modesto [*eiron*]" (Aristóteles, 2005, p. 89).

¹¹³ Por ejemplo Freud, en *El yo y el Ello* de 1923, señalará que en "la técnica psicoanalítica se han hallado medios con cuyo auxilio es posible cancelar la fuerza contrarrestante y hacer conscientes las representaciones" (Freud, 1992, p. 16); por otro lado Marx, no por nada realizando una crítica revolucionaria a la falsa ideología en el primer tomo de *El Capital*, señalará en 1867 que la dialéctica es "figura racional, es escándalo y abominación para la burguesía y sus portavoces doctrinarios, porque en la intelección positiva de lo existente incluye también, al propio tiempo, la inteligencia de su negación, de su necesaria ruina; porque concibe toda forma desarrollada en el fluir de su movimiento, y por tanto sin perder de vista su lado perecedero; porque nada la hace retroceder y es, por esencia, crítica y revolucionaria" (Marx, 2008, p. 29). En ambos postulados, tanto con las representaciones inconscientes o la falsa conciencia ideológica, el sujeto sale de su tenso atolladero al develar la verdad histórica que lo determina aliviando así, resolutivamente, la oposición dialéctica de las conciencias. Estas ideas se reactualizarán en la primera mitad del siglo XX con el freudomarxismo de Frankfurt.

intento retórico que implique una superación de la contradicción entre métrica y sintaxis, no aspira a la coherencia de ser leído tanteando la posible existencia de un sentido finito o sujeto unificado. El energúmeno, a diferencia de la posición jerárquica y honorable del autor en la ironía clásica, no se encuentra desembarazado de su decir: él también es víctima ineludible de su fragmentario delirio.

¿A qué lógica irónica aspiraría entonces “Noticario 1957”? La respuesta la encontraremos en la interesante introducción que Booth desarrolla de la *ironía inestable*. El autor, compartiendo la lógica ideológica de las vanguardias de mitad de siglo XX, es explícito en señalar su malestar como lector de la ironía inestable: esta última, durante siglos, habría deslizado confusión, poca claridad teórica. Ya en el inicio del texto, Booth avisará que “espero poseamos algo de claridad teórica fundamental sobre un tema que ha sido, especialmente desde el período romántico, la madre de las confusiones. No hay acuerdo entre los críticos acerca de lo que es la ironía, y muchos cogerían la afirmación romántica, débilmente reflejada en mis oraciones finales, en donde el espíritu y el valor liquida el esfuerzo de ser claros al respecto” (Booth, 1974, p. 9 – *la traducción es nuestra*). A diferencia de la claridad poética romántico-moderna basada en la concepción filosófica de la *Aufhebung* hegeliana, Booth en esta cita se refiere específicamente, no por nada, a “las confusiones del espíritu” del primer romanticismo alemán también conocido como romanticismo de Jena o protorromanticismo. En una nota a pie de página, y siguiendo con su malestar al respecto, Booth establecerá como objetivo final de su trabajo lo siguiente:

“De esta manera redescubrimos, en nuestra tarea práctica de leer ironías, por qué Kierkegaard, en su tarea teórica de comprender el concepto de ironía, debería haberlo definido finalmente como “negatividad infinita absoluta”. La ironía en sí misma abre dudas (...) llevada hasta el final, una actitud irónica puede acabar disolviéndolo todo, en una cadena infinita de elementos disolventes. No es la ironía sino el deseo de entender la ironía lo

que pone fin a esta cadena (...) Y ésta es la razón por la que dedico los siguientes capítulos a ‘aprender dónde hay que detenerse’” (ibid., p. 59 – *la traducción es nuestra*).

Bajo este criterio, la ironía estable es un instrumento hermenéutico que permite entender, comprender o, mejor aún, “saber dónde detenerse”, en el significado de la ironía; sin embargo, y es lo que debemos acentuar, esta condición no habla de la ironía en sí misma. Esta última, en su inclinación, es una cadena infinita que puede socavarlo todo sin detención, una “negatividad infinita absoluta”. Por lo tanto, la comprensión, la estabilidad del significado, implica el control de la ironía, su retórica¹¹⁴; de este modo lo que está en juego para Booth, más allá del infinito caos irónico, es la legibilidad de los textos, su comprensibilidad: precisamente por este motivo, justifica la idea de cómo la inestabilidad irónica puede ser peligrosa si se le da rienda suelta¹¹⁵. Paul de Man resaltará que para “Wayne Booth habría sido difícil, aunque no imposible (pero, eso sí, más difícil), escribir de ese modo (...) si hubiera sido más consciente de la tradición alemana que se ha ocupado del problema y no hubiera centrado su argumento, tal y como hace, en la ficción inglesa del siglo XVIII. Booth conoce la tradición germánica, pero no quiere saber nada de ella” (De Man, 1998, p. 236). Esta advertencia es indudable, y nos permite discernir la siguiente afirmación que, otra vez en su desagrado, Booth realizará para llevarnos, como en un círculo infinito, nuevamente al padre de la ironía moderna: “Pero jóvenes románticos, no lleven la ironía demasiado lejos, o pasarán de la risa alegre de

¹¹⁴ Es importante subrayar que Friedrich Schlegel dio cuenta de la incomprensibilidad en 1798 con el fragmento 116 de *Athenaeum*; de esta manera, señalará que la poesía romántica representa aquella ironía inestable que apela a la imposibilidad de comprensión total del texto: “Otros géneros poéticos [*Dichtart*] están terminados y pueden ser desglosados completamente. El género poético [*Dichtart*] romántico está aún en devenir. En efecto, su auténtica esencia es que solo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente. No puede ser agotada por una teoría y solo una crítica adivinatoria podría atreverse a querer caracterizar su ideal. Ella sola es infinita, como ella sola es libre y reconoce como su ley que el libre arbitrio del poeta no se somete a ninguna ley. El género poético [*Dichtart*] romántico es el único que es más que un género y al mismo tiempo es el arte poético [*Dichkunst*] mismo: pues en cierto sentido toda poesía es y debe ser romántica” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 148).

¹¹⁵ Paul de Man, refiriéndose a Schlegel, sugerirá adecuadamente que “si, en efecto, la ironía está ligada a la imposibilidad de comprensión, entonces el proyecto de Wayne Booth de comprender la ironía está abocado al fracaso desde el principio, porque si la ironía es ironía de la comprensión, ninguna comprensión de la ironía será capaz de controlar y detener la ironía” (De Man, 1998, p. 236).

Tristram Shandy a la tristeza teutónica. Lean a Schlegel” (Booth, 1974, p. 211 – *la traducción es nuestra*-). Si queremos seguir siendo felices, no deberíamos llevar la ironía demasiado lejos: no deberíamos leer a Schlegel. Sin embargo, no creemos que este último sea alguien desdichado, en realidad muy poca gente piensa de ese modo a Schlegel – probablemente, al igual que en el caso de Parra, sus críticos lo acercan más bien a la frivolidad-. Más allá de este punto, si hemos de entender a la ironía inestable, es inevitable acceder a la teoría irónica de la tradición alemana, donde la reflexividad del sistema dialéctico expresa constantemente aquella inestabilidad¹¹⁶. Booth caracterizará de la siguiente manera a esta segunda ironía:

“Finalmente, cruzamos ese formidable abismo (...) la distinción fundamental entre ironías estables e ironías en las que la verdad afirmada o implícita es que no se puede hacer reconstrucción estable (...) el autor, si es que se puede descubrir intención, ya que a menudo está ausente, se niega a declarar, aunque sea sutilmente, cualquier proposición estable, dejando la posibilidad, en infinitas ironías, de minar el sentido (...) Ninguna declaración puede realmente dar el significado de lo que se dice” (Booth, 1974, p. 240 - *la traducción es nuestra*-).

Como ya hemos recalcado, en “Noticiero 1957” chocamos con un indiscutible abismo irónico: el energúmeno se ha encargado de desarticular cualquier esfuerzo de profundidad, la verdad afirmada en el texto no puede ser reconstruida hermenéuticamente por el lector – pues, lo sabemos, no la hay-. Por esta razón, la intención del autor a menudo se encuentra ausente, no hay reafirmación personal de este en el poema y, por aquel motivo, la desaparición del sujeto en gran parte de los versos no deja de llamar la atención de sus lectores. Para estos, es imposible encontrar una “realidad” o “verdad” superior que este “velada” irónicamente, la profundidad en el poema se encuentra aniquilada por la velocidad delirante de las

¹¹⁶ Es importante aquí, respecto a la inestabilidad irónica, recordar a Schlegel en el fragmento 53 de *Atheneum*: “Es igualmente mortal para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Habrá que decidirse a relacionar ambos” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 139).

informaciones: cada endecasílabo mina infatigablemente, a través de su negatividad, la posibilidad de una sintaxis hilada o significado estable; cada verso presenta vertiginosamente la deconstrucción del mundo en máscaras fragmentadas, desorganizadas, sin intencionalidad o coherencia; en consecuencia, la afirmación de cada endecasílabo es negada inmediatamente por la sintaxis del siguiente verso hasta el infinito. En 1962, Parra transmitirá aquella contradicción infinita por medio de la siguiente frase: *la perfección es un tonel sin fondo*¹¹⁷. El comportamiento prosódico de “Noticiero 1957” es lo que Alan Wilde denominó en 1987 como *ironía postsatírica*; esta última, emerge de la desconfianza en los grandes relatos modernos, de la reticencia en defender la coherencia de un sujeto ideológicamente unificado y del intento de alentar la deconstrucción subjetiva en una divergencia de máscaras o voces¹¹⁸. Booth indicará al respecto que, a diferencia del conocimiento duro del significado, en la ironía inestable “estamos relegando a los significantes todas las interpretaciones extensivas indefinidamente (...) sin controlar las intenciones” (Booth, 1974, p.19 – *la traducción es nuestra*-). La deconstrucción significativa en “Noticiero 1957” – cuestión que inevitablemente desembocará pronto en la noción de escritura derridiana¹¹⁹- se encarna exitosamente en la prosodia del poema: acontecimientos dispares, con un ritmo frenético, conviven unos con otros saturando al lector de información y vaciando de sentido cada verso endecasílabo.

¹¹⁷ El comportamiento prosódico de “Noticiero 1957” nos recuerda al poema “Versos sueltos” de *Versos de Salón*; en este último, el clásico endecasílabo también entra en contradicción con la sintaxis delirante - en tanto representación de máscaras múltiples- del verso libre parriano: “*Una noche me quise suicidar/ El ruiseñor se ríe de sí mismo/ La perfección es un tonel sin fondo/ Todo lo transparente nos seduce/ Estornudar es el placer mayor/ Y la fucsia parece bailarina*”. La infinitud irónica, *el tonel sin fondo*, se pone en juego a través de la relación inestable del clasicismo métrico y el prosaísmo de la sintaxis.

¹¹⁸ En *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination* de 1981 Alan Wilde indicará respecto a la ironía postsatírica que se caracteriza “(no por) el motivo del autor (sino por) la 'precrítica' (percepción) e (inscripción) de disparidades como parte de su visión de la realidad (disyuntiva)” (Wilde, 1981, p. 21 –*la traducción es nuestra*-).

¹¹⁹ Nos referimos acá a Jacques Derrida en *De la gramatología*; - específicamente en *El fin del libro y el comienzo de la escritura*- cuando indica como la presencia del fonocentrismo/logocentrismo hegeliano impide la inestabilidad propia de la escritura significativa: “ese logocentrismo que es también un fonocentrismo: proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido. Hegel demuestra muy bien el extraño privilegio del sonido en la idealización, la producción del concepto y la presencia consigo del sujeto” (Derrida, 1986, p. 18).

Versos de salón, desde su crítica irónica a la poesía chilena vanguardista e ideologizada de inicios de los años 60', provocó el desconcierto en gran parte de sus lectores. Por ejemplo, nuevamente el padre Prudencio Salvatierra indica en el *Diario Ilustrado* en 1962 que "recientemente y por casualidad llegó a mis manos un tomito titulado *Versos de salón*. Según lo iba leyendo, la repugnancia me invadía hasta alcanzar el grado de náusea" (Gumucio, 2018, p. 216); por otra parte Hernán del Solar, en el diario *La Nación*, señala que "a mí no me cuentan cuentos. Esto no ha sido jamás poesía ni lo será mientras el mundo no reviente y ya no nos importen ni un comino la poesía ni la prosa" (Parra, 2006, p. 943); otro ejemplo aparece en el diario *El Mercurio* en 1962, donde Nelly Correa establece que "su intención clara es mofarse de los vates, degradando la poesía" (Gumucio, 2018, p. 217); por último, en tanto paradigma de la violencia ideológica en aquel contexto de la poesía chilena, Pablo de Rokha indica a Mario Ferrero en 1966 que "¿es posible referirse a Nicanor Parra, incluyéndolo entre los poetas? Yo estimo que no es posible. A mí me parece un mistificador idiota, absolutamente idiota y perverso" (Zerán, 2018, p. 121). Nuevamente, como un intransigente espectro, vemos resurgir contra Parra, en pleno siglo XX, la crítica que Hegel – y posteriormente Kierkegaard- efectuara un siglo antes sobre la ironía schlegeliana. Recordemos que en sus *Lecciones sobre la estética* Hegel estipula que:

"la ironía a menudo está desprovista de toda verdadera seriedad y le encanta deleitarse primordialmente en los temas deleznable, y, por otra, acaba en la mera languidez del ánimo, en vez de en el obrar y el ser efectivamente real" (Hegel, 1989, p. 119).

Estas críticas ideologizadas que, por su irritabilidad, traspasaron el umbral del insulto, procuraban castigar el peligro inminente de la infinitud irónica: Hegel fue el primero en dar aviso de esta polémica, pero no fue el único; la irritación de los poetas chilenos en pleno siglo XX fomentará el pánico hegeliano que, con indudables diferencias contextuales, se extenderá durante toda la obra parriana. Sin embargo, a inicios de los años 60', esta querrela será resistida a través de reconocimientos a

favor de *Versos de salón*; especialmente por parte de jóvenes poetas chilenos y extranjeros. Por ejemplo, en el diario *El Siglo* el año 1963, Enrique Lihn señalará que “la necesidad y la casualidad decidieron que se operara un cambio en nuestra realidad poética. A la necesidad de un nuevo golpe a la tradición establecidas por las grandes individualidades geniales” (Schopf, 2010, p. 192); por otro lado Armando Uribe en 1967, en el diario *La Nación*, indicará que el energúmeno de *Versos de salón* nos permitió “salir del estado de coma producido con el enorme esfuerzo de los antipoemas” (Uribe, 1967, p. 5). Fuera de Chile, Mario Benedetti en 1963, advertirá que “el lado surrealista parece en este libro más chileno y menos europeo; existe en estado de pureza en *Versos sueltos*, y en estado de ordenadísimo caos en *Noticiero 1957*, probablemente el mejor poema del volumen” (Binns, 2014, p.13). Por último en Estados Unidos, la generación *beatnik* representada por Ginsberg y Ferlinghetti, fueron entusiastas hacia la apertura irónica de *Versos de salón*: en 1967, el conocido poeta y ensayista Mark Strand, escribió en *The New York Times* que “lo que es significativo es la diferencia entre sus antipoemas y los de cualquier otro. Son diferentes y, sin embargo, contemporáneos. Parra es un poeta joven, pero con la autoridad de un maestro” (Schopf, 2010, p. 192).

La respuesta del energúmeno a todas estas críticas no esperará. En el año 1963 Parra publicará “Manifiesto”, poemario de sólo una hoja doblada en dos partes que, posteriormente en 1969, será reintegrado en “Obra gruesa”. En este iconoclasta, paradójico y extenso poema, donde al fin “*los poetas bajaron del Olimpo*”, el energúmeno nuevamente condena – e, irónicamente, es inmolado por esa misma negación- a “*La poesía de pequeño dios/ La poesía de vaca sagrada/ La poesía del toro furioso*”. En otras palabras, de nuevo el sujeto lírico desapueba explícitamente las fuentes modernistas de la poesía chilena representadas por Huidobro, Neruda y De Rokha; sin embargo, y con una evidente incompatibilidad, esta reprobación es perpetrada subyacentemente a través de la afirmación de un modelo declarativo propio de la tradición vanguardista y la metafísica de la presencia: *el Manifiesto*¹²⁰.

¹²⁰ Jacques Derrida señalará en *La différance* de 1968 que “nunca se puede exponer más que lo que en un momento determinado puede hacerse presente, *manifiesto*, lo que se puede mostrar, presentarse como algo presente, un ente-presente en su verdad, la verdad de un presente o la presencia del presente” (Derrida, Arcis,

A diferencia de “Advertencia al lector” de 1954, vemos aquí como la condena irónica del energúmeno está atravesada por un contexto de inflación ideológica que recuerda tanto a los manifiestos artísticos – por ejemplo, el Dadaísta de Tristan Tzara o el Surrealista de André Breton¹²¹- como a la afirmación revolucionaria propuesta por Marx y Engels en el “Manifiesto comunista”. Esta convivencia entre un modelo escritural propio de las vanguardias revolucionarias y su paradójica negación en la sintaxis del poema, ya había sido desarrollada previamente en *Versos de salón*; no obstante, Parra en “Manifiesto” subraya aún más el intenso contexto poético que se pretende desestabilizar: los grandes relatos, los *Manifiestos* de la modernidad, representados por las intenciones ideológicas de la vanguardia revolucionaria chilena. Retomemos dos párrafos del poema que dan cuenta de este contexto histórico y la inevitable contradicción del sujeto lírico:

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

p. 5). La afirmación metafísica de *la presencia del manifiesto parriano* será, irónicamente, socaba constantemente por la sintaxis del energúmeno.

¹²¹ Sin embargo, también debemos incluir aquí el Manifiesto de Vicente Huidobro titulado “La poesía” de 1921. Concretamente, y viendo su diferencia con el “Manifiesto” de Parra, Huidobro dirá respecto a la sintaxis que “el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla” (Huidobro, 2012, p. 275). Parra, diferenciándose de la identidad entre declaración de principios y sintaxis de los manifiestos modernistas, propone la irresoluble convivencia entre este último con su negación: “Nosotros conversamos en el lenguaje de todos los días”.

Hay que decir las cosas como son:
Sólo uno que otro
Supo llegar al corazón del pueblo.
Cada vez que pudieron
Se declararon de palabra y de hecho
Contra la poesía dirigida
Contra la poesía del presente
Contra la poesía proletaria”

Este párrafo, si hemos de relacionarlos con *Versos de salón*, expresa claramente como el energúmeno continúa contrariando la tradición poética moderno-vanguardista al ligarla ineludiblemente a una práctica política incompatible: *el comunismo burgués*. Es bajo este contexto que el poeta revolucionario, al igual que el soberano, no “supo llegar al corazón del pueblo” y, al no ser “poetas populares”, convirtieron a la poesía en un artículo de lujo elitista alejado del habla común. Bajo este contexto podemos entender el párrafo siguiente:

“Aceptemos que fueron comunistas
Pero la poesía fue un desastre
Surrealismo de segunda mano
Decadentismo de tercera mano,
Tablas viejas devueltas por el mar.
Poesía adjetiva
Poesía nasal y gutural
Poesía arbitraria
Poesía copiada de los libros
Poesía basada
En la revolución de la palabra
En circunstancias de que debe fundarse
En la revolución de las ideas.
Poesía de círculo vicioso
Para media docena de elegidos”

Advertimos que “Manifiesto”, como toda ironía inestable de fuente parriana, emplaza irremediabilmente la fragmentación del sujeto lírico: este último, en su desintegración, se expresa en la prosodia inmanente al texto. Por lo tanto, en el poema conviven dos personajes antitéticos que no permiten posibilidad de resolución o *Aufhebung*: por un lado encontramos la máscara que afirma, subyacentemente, la posibilidad misma de un manifiesto ontológico – forma escritural de aquellas “*tablas viejas devueltas por el mar*”, “*copiada de los libros*” europeos de finales de siglo XIX e inicios del siglo XX- y, por otro lado, la máscara explícita y seductora que, en su sintaxis, destruye infinitamente, sin descanso, el modelo vanguardista revolucionario - “*Surrealismo de segunda mano/ Decadentismo de tercera mano/ Tablas viejas devueltas pro el mar*” o “*Poesía del círculo vicioso/ Para media docena de elegidos*”-. Lo más interesante de esta fragmentación es que, a diferencia de la pretendida intencionalidad consciente e ideológicamente coherente de los manifiestos modernos; el manifiesto parriano, en su convivencia irónica entre modelo escritural y sintaxis crítica, carece de una intención ideológica clara: en otras palabras, la modernidad que procura proclamar es socavada constantemente a través del tono del francotirador¹²².

Luego de “Manifiesto”, el energúmeno desaparecerá y volverá a emerger en 1969 con *La camisa de fuerza*. Mientras tanto, entre 1963 y 1967, Parra fue invitado - con la ayuda de la poeta rusa Margarita Aliguer- a Moscú por la Sociedad de Escritores de la Unión Soviética. El objetivo de aquel viaje fue realizar una antología de poesía rusa al español que se publicará en 1965¹²³ – Parra traducirá a 30 poetas-; por esa

¹²² Este punto es interesante y escasamente visibilizado. La mayoría de los análisis respecto a este poema sólo dan cuenta de la máscara explícita de la sintaxis y, por ese motivo, el sujeto lírico *se identificaría* coherentemente con el mismo autor: por ejemplo, Niall Binns subrayará que *Manifiesto* “aspira a la democratización de la poesía, creando un nuevo lenguaje ya no reservado a esa ‘media docena de elegidos’” (Binns, 2014, p. 23); por otro lado, Mario Rodríguez indicará que este poema muestra a los poetas vanguardistas “como ajenos al mundo, como pequeños dioses, desde las sacras alturas, jamás entendieron a la pobre criatura humana” (Rodríguez, 1996, p. 78); por último, Leonidas Morales señalará que el poema critica a aquella poesía que legitima “lo excepcional o diferente de su lenguaje, la ‘altura’ desde donde se entrega a su mirada visionaria y utópica” (Morales, 2015, p. 77). En ninguna de estas lecturas se expone la contradicción irónica inmanente del poema: sus incoherentes voluntades antitéticas. Por lo tanto, estas lecturas asumen problemáticamente que el poema es análogo a cualquier manifiesto moderno.

¹²³ Esta antología se tituló *Poesía rusa contemporánea*.

razón, y recorriendo distintas ciudades del orbe oriental, conoce personalmente a Anna Ajmátova, lee incansablemente los “versos en escalera” de Mayakovski¹²⁴ y estudia la poesía de Pasternak, Alexander Blok, Yevtushenko y Bela Ajmadúlina a través de la primera traducción literal al español de José Vento. Este abordaje de la poesía rusa será una importante influencia en su próxima obra de 1967 que tituló como *Canciones rusas*. A diferencia de *Versos de salón* o *Manifiesto*, *Canciones rusas* expone una poesía íntima, desnuda, triste y nada irónica – en general, no se distinguen fragmentaciones del sujeto lírico, no hay máscaras contradictorias que oscilen entre métrica y tono-; tradición poética que el energúmeno, en su vaivén delirante, venía rechazando durante años. Por lo tanto, en aquel período de su obra, la ironía del francotirador es abandonada para abrir paso a una angustia melancólica donde el lenguaje, al perder su violencia característica, expresa sencillez y transparencia por medio de la voz pausada, coherente y sin contradicciones del sujeto lírico – que incluso, podríamos identificar con el mismo autor- ¹²⁵: ¿Qué pasó con la ironía propia de la obra? Rafael Gumucio aludirá, desde una perspectiva biográfica, que la experiencia que tuvo Parra en su estadía en la Unión Soviética fue determinante en ello:

“Como en Rhode Island, como en Oxford, cae la nieve en enormes edificios de ladrillo en los que nadie lo conoce. Como en Rhode Island, como en Oxford se arrepiente, se pregunta, se arremolina. Pero no tiene treinta años como en Rhode Island, sino 50” (Gumucio, 2018, p. 264).

¹²⁴ En *Canciones rusas* la influencia de los versos de Mayakovski se observará en los poemas “La fortuna”, “Solo”, “Nieve”, “Cronos”, “Malos recuerdos” y “Nadie”.

¹²⁵ Si bien esta afirmación de *Canciones rusas* en gran parte es cierta, encontramos en el poema “Yuri Gagarin” una imagen irónica que subvierte la perspectiva analógica tradicional: “*Las estrellas se juntan alrededor de la tierra/ Como ranas en torno de una charca/ A discutir el vuelo de Gagarin*”. El primer verso, cliché romántico, será acompañado por una analogía totalmente destemplada en el segundo verso; relación que quiebra, irresolublemente, toda aspiración metafórica tradicional: específicamente, la voluntad metafórica - “*Las estrellas se juntan alrededor de la tierra*”- es socavada por una extraña analogía: “*Como ranas en torno a una charca*”. Esta relación promueve una antinomia irresoluble que rompe la lógica analógica de la *Aufhebung*.

Creemos que, sin lugar a dudas, este aspecto biográfico es verdadero; concretamente *Canciones rusas*, si seguimos el argumento biográfico, funciona como un diario de viaje que da cuenta explícitamente de la distancia y extranjería que Parra experimentó en Moscú: por ejemplo, observamos aquello en el poema “Último brindis” donde “*Sólo nos va quedando el mañana: / Yo levanto mi copa/ Por ese día que no llega nunca*” o en el poema “Regreso”, donde “*La partida tenía que ser triste/ Como toda partida verdadera:/ Álamos, sauces, cordillera, todo/ Parecía decirme no te vayas*”. Sin embargo, e influenciado evidentemente por los versos modernistas de Mayakovski, el poema “Solo” representa, en una especie de mimesis coherente entre iconismo y sintaxis –estructura inconciliable con la práctica irónica del energúmeno-, aquel *derrumbe* de la soledad expresada en un “artificio tipográfico” o “lirismo visual”¹²⁶:

“Poco
a
poco
me
fui
quedando
solo
Imperceptiblemente:
Poco
a
poco”.

¹²⁶ Alejado de la contradicción irónica, el poeta vanguardista G. Apollinaire indicara que la relación mimética entre iconismo y tono “tienen la ventaja de generar un lirismo visual que era casi desconocido antes de nuestra época”. Un buen ejemplo de ello se encuentra en su caligrama “La corbata y el reloj”. Por otra parte, cuestión que no deja de llamar la atención por su similitud modernista con “Solo”, observamos esta relación mimética en el poema “Romanza” de Huidobro. Este último, también utiliza la coherencia entre iconismo y tono en su poema “Paisaje”. Es interesante recordar además que, en tanto comprometido con la idea de revolución, la poesía de Mayakovski es parte integrante de la tradición vanguardista y tiene un interesante diálogo con la poesía nerudiana.

Sin embargo, y relacionado de algún modo con su experiencia biográfica, probablemente en *Canciones rusas* la ausencia de ironía se debe a la lejanía del contexto histórico chileno que Parra se encontraba experimentando en el extranjero: en específico, los poemas de la obra se ven atravesados por una nostalgia propia de aquel que experimenta la pérdida de un espacio significativo, que sufre la carencia de un contexto familiar al cual, justamente por ser parte de él, puede ironizar. Por ese motivo, y a diferencia de sus obras anteriores, en *Canciones rusas* no encontramos indicios del doméstico contexto político chileno que permitiría, sin peligro de sufrir su propia disolución, el surgimiento subversivo del energúmeno. Este punto fue advertido claramente, por ejemplo, en 1967 por Armando Uribe que indica en *La Nación* que “las *Canciones Rusas* de 1967, diez años después, son las canciones del poeta en Rusia; no hay en ellas Política, ni para bien ni para mal. El libro, como todos los de Parra, es importante, aunque no haya en él lo que el lector de 1954 encontró en el libro de 1954. Con todo, los grandes conflictos de Nicanor Parra, psicológicos, sociales, morales, mencionados en casi todos los poemas del nuevo libro, no ocurren en los poemas” (Uribe, 1967, p. 5); por otro lado, y advirtiendo la importancia del contexto histórico para la ironía parriana, ese mismo año Ignacio Valente en *El Mercurio* señala que “las *Canciones rusas* no agregan algo esencial a la obra de Parra, cuyo logro más alto sigue estando en aquellos dos prodigiosos libros anteriores” (p. 3).¹²⁷

A finales de la década del 60', posterior al paréntesis de *Canciones rusas*, Parra experimentará nuevamente “la inflación ideológica” de la sociedad chilena encarnada en la guerrilla literaria de la época. Desde el año 1964 el Estado, liderado por Eduardo Frei Montalva, proyecta su *Revolución en libertad* a través de una

¹²⁷ Parra, en conversación con Leonidas Morales, expresaba su total conciencia de la excepcionalidad de *Canciones rusas* con respecto a la ironía contextual del energúmeno en la década del 60': “A partir de *Versos de salón* es una poesía que se hace a la luz del día, con una atmósfera exterior muy brillante. Las atmósferas grises, oscuras, desaparecen (...) Esa es más o menos la atmósfera de los *Versos de salón* y de todo lo que viene a continuación, exceptuando las *Canciones rusas*” (Morales, 2006, p. 80). Creemos que la melancolía de *Canciones rusas*, sumado a su lejanía geográfica con Chile, también se encuentra determinada por el suicidio de su hermana menor más cercana, Violeta Parra, en 1966. A Leonidas Morales le señalará lo siguiente: “Claro, ella sabía que estaba a punto de producirse algo...Yo pude haber evitado eso. La ascendencia de hermano mayor que yo tenía sobre ella era tan grande, que yo lo pude haber evitado” (ibid., p. 157).

modernización social que impone al país cambios a ritmos acelerados: según Brunner, “desaparecen los últimos vestigios de la sociedad oligárquica y tradicional: la hacienda, el universo católico preconiliar y las jerarquías paternalistas (...) El país se urbaniza aceleradamente, la población se educa, el Estado se tecnifica y el sector rural se agita bajo la presión de la reforma agraria y de la sindicalización campesina” (Brunner, 1988, p 48)¹²⁸. Por otro lado, se multiplican las asociaciones civiles, la mujer asume un rol más activo, la juventud de clase media inicia su emancipación a la luz de una ética de compromiso político-cultural donde, al menos en Hispanoamérica, la Revolución cubana se desempeñó como modelo fundamental. Martín Hopenhayn, analizando como los grandes relatos europeos penetraron en la particularidad latinoamericana, describirá en “Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina” lo siguiente:

“En América del Sur no existe país que en su momento no haya internalizado esta imagen de *futuro posible*. Su incorporación no sólo transformó las formas y límites del discurso político, sino también se entremezcló con la "danza de los símbolos" que flotaba en las heterogéneas sociedades sudamericanas. La asimilación sincrética de las propuestas de la izquierda por parte de la cultura popular probablemente – y contradictoriamente- tuvo su origen en lo que Marx llamó el opio de los pueblos: la religiosidad popular” (Hopenhayn, 1994, p. 33).

Parra, que durante un período de tiempo estuvo experimentando giras con los *beatniks* en Estados Unidos, incorporando la experiencia política de los *yippies* - “se terminaron las caras largas (...) es antipoesía en acción” (Cárdenas, 2011, p. 246)¹²⁹

¹²⁸ La reforma agraria fue promulgada en 1967 por Frei Montalva. Es un hito revolucionario que funciona, incluso hoy en día, como un *extraño símbolo* para la oligarquía chilena. El periodista Oscar Contardo en *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile* del año 2013 indicará al respecto lo siguiente: “extraño símbolo de estatus para quienes pretenden jactarse de un pasado de hacendados y viven un presente de discreción económica. Las expropiaciones de fundos que nunca se tuvieron son una categoría similar al título de nobleza perdido” (Contardo, 2013, p. 124).

¹²⁹ Parra le señalará a Silvia Pinto en 1970 respecto a la “cara larga” revolucionaria que “hay puntos comunes con las *yippies*, pero nuestros movimientos juveniles políticos son marxistas leninistas estrictos (...) los revolucionarios marxistas aparecen como revolucionarios de estómago” (Cárdenas, 2011, p. 245).

-, al llegar a Chile se encuentra con un país hambriento de “Revolución cristiana”, donde los contenidos mesiánicos de los grandes relatos se reactualizaban en una realidad religiosa que prometía la salvación teleológica por medio del cambio social. En consecuencia, en el Chile de finales de los 60’, Parra advirtió el engañoso “espíritu progresista y de optimismo histórico” (Brunner, 1988, p. 51) que, a través del mismo estado de ánimo de las masas y la pluralidad de la elite católica, permitieron dar rienda suelta al contenido teleológico de la poesía modernista que habitaba aún en la literatura chilena¹³⁰. Parra recordará a Juan Andrés Piña aquel contexto histórico:

“A finales de los años 60, en la época de la Reforma y la Revolución chilenas, yo me sentí llamado a relativizar los planteamientos que se estaban haciendo. Ahí fui adquiriendo mi autonomía de vuelo y en un momento dije que no firmaba ningún documento que no hubiera redactado yo mismo. Mi independencia cayó muy mal a la izquierda, al extremo de que fui ejecutado, metafóricamente, por ellos. Me declaraba en libertad de acción y, por lo tanto, yo decidía cada uno de mis pasos” (Piña, 2019, p. 44).

La posición autónoma de Parra que proclamaba una *república independiente* para el escritor; fue recibida como una ofensa por la izquierda chilena y sus poetas revolucionarios. La inestable ironía de la obra, su negación en asumir una posición política definida propia de los grandes relatos, el poeta Gonzalo Rojas –

¹³⁰ En el arte poética, la conjunción latinoamericana entre religión y revolución social se observa claramente en De Rokha y Neruda: en el primero, aquel mesianismo característico de su obra ya se encuentra en *Jesucristo* de 1933: “Adentro de nuestro hoy inmenso pelean la bestia y Dios (...) la rebelión social nos nutre; y arde con nosotros el gran poema de clase, anticipado a la era obrera, el canto de la Tercera Internacional Comunista” (De Rokha, 1954, p. 145); en el segundo, en su autobiografía póstuma *Confieso que he vivido* de 1974, señala que “la inclinación profunda del hombre es la poesía y de ella salió la liturgia, los salmos, y también el contenido de las religiones. El poeta se atrevió con los fenómenos de la naturaleza y en las primeras edades se tituló sacerdote para preservar su vocación. De ahí que, en la época moderna, el poeta, para defender su poesía, tome la investidura que le dan la calle y las masas. El poeta civil de hoy sigue siendo el del más antiguo sacerdocio. Ante pactó con las tinieblas y ahora debe interpretar la luz” (Neruda, 2017, p. 298). Álvaro Bisama en *Mala lengua. Un retrato de Pablo de Rokha* del año 2020 recuerda que en la década del 60’ Allen Ginsberg, en su paso por Chile, le señaló a su novio Peter Orlovsky que “todos en este país hacen discursos feroces acerca de los obreros. Todos quieren revoluciones” (Bisama, 2020, p. 217).

representante rokhiano, junto a Carlos Droguett-, la evidenciará con malestar en 1968 al publicar “Gracias y desgracias del antipoeta”¹³¹:

“Antiparreando, remolineando,
que Kafka sí, que Kafka no,
buena cosa, roba-robando,
se va Cervantes y entro Yo.

Me llamo Nick, me llamo Nack,
me pudro y pudro lo que toco.
díganme loca, díganme loco,
pero más grande me gusta más.

Publiquen grande lo que escribo,
que se oiga en USA y en Moscú.
Sabes que más, Rimbaud: ni tú.
Me arrastro, claro, pero arribo.

Me arrastro y subo y tengo precio.
Yo sí que soy la gloria. A ver
qué vale más: ser o tener.
Me abanico con tu desprecio.

Me pregunto de dónde vengo
con tanta gracia, violín violán,

¹³¹ Esta respuesta de Gonzalo Rojas recuerda el planteamiento que, defendiendo angustiosamente la teleología moderna, asume el filósofo Jurgen Habermas en *Modernity - An Incomplete Project* respecto de la ironía inestable: “Observamos la intención anarquista de hacer estallar el continuo de la historia, y podemos explicarlo en términos de la fuerza subversiva de esta nueva estética conciencia” (Habermas, 1983, p. 5 – *la traducción es nuestra*). Es interesante recalcar aquí que, en la época del energúmeno, Parra define a su obra como “un James Dean pero exacerbado en su filosofía y su acción. Así fui a fines de la década de los 60’. Claro, era un individualismo desatado el mío, pero con bases filosóficas; al socialismo autoritario de la revolución chilena yo opuse un socialismo horizontal o fraterno o abierto, que también se llama *anarquismo*” (Costa, 2014, p. 48 – *el subrayado es nuestro*).

si de New York o de Chillán,
o si apenas vengo de Rengo.

(...)

Me dieron orden de envenenar.
de envenenar la poesía.
Maldita tu tía y la mía
y me la tengo de viciar”

Desde un lugar que pretende materializar la voz del antipoeta, Rojas presenta con violencia inaudita la existencia de un sujeto lírico que, sin lugar a duda, asume una particular mezcla entre energúmeno parriano y la furia insurrecta de De Rokha. El poema expresa claramente la incomodidad que, en su indefinición política, la ironía inestable suscita en los fines revolucionarios de la época: “*que Kafka sí, que Kafka no*”, “*Me llamo Nick, me llamo Nack*”, “*díganme loca, díganme loco*”, “*que se oiga en USA y en Moscú*”, “*de New York o de Chillán*”. Según Rojas, con un argumento que recuerda a la crítica descarnada que Hegel y Kierkegaard realizaron sobre Schlegel¹³², esta indeterminación irónica “oculta” una inflación narcisista donde el antipoeta pierde todo contacto con la realidad social¹³³: “*se va Cervantes y entro*

¹³² En *Lecciones sobre la estética* Hegel señalará que “el señor Friedrich von Schlegel inventó esta ironía, que tanto ha dado que hablar. Ahora bien, la siguiente forma de esta negatividad de la ironía es, por una parte, la vanidad de todo lo fáctico, ético y en sí pleno de contenido, la nulidad de todo lo objetivo y en y para sí válido” (Hegel, 1989, p. 51). Por otro lado Kierkegaard en *Sobre el concepto de ironía* indicará que “el mayor mérito de los Schlegel y Tieck fue la actitud polémica que les permitió aniquilar un desarrollo anterior, y si precisamente por esta razón su posición resultó un tanto dispersa, pues lo que ganaron no fue una batalla decisiva sino un sinfín de escaramuzas” (Kierkegaard, 2006, p. 274).

¹³³ Apreciamos la crítica a la inflación narcisista del Yo/sujeto irónico schlegeliano cuando Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética*, enuncia que “este yo es entonces por ello, en segundo lugar, de todo punto simple en sí y, por una parte, en él se niega toda particularidad, determinidad, todo contenido (...) si nos quedamos en estas formas enteramente vacías que tienen su origen en la absolutidad del yo abstracto, nada es considerado *en y para sí* ni en sí mismo valioso, sino sólo en cuanto producido por la subjetividad del yo (...) hay nada que no haya de poner primero el yo y que, por tanto, no pueda igualmente ser destruido por el yo” (Hegel, 1989, p. 50). Por otro lado Kierkegaard, en *Sobre el concepto de ironía*, indicará al respecto que “cuando Schlegel o Solger dicen que la realidad es puro parecer, pura apariencia, pura vanidad, una nada, es obvio que lo piensan seriamente (...) La dificultad que aquí se presenta es que, en realidad, la ironía no puede jamás plantear un principio en sentido estricto, pues la ironía es *una determinación del sujeto que es para sí*” (Kierkegaard, 2006, p. 294).

Yo”, “Publiquen grande lo que escribo”, “Sabes que más, Rimbaud: ni tú”, “Yo sí que soy la gloria”¹³⁴. La consecuencia de este supuesto narcisismo amparado en la vaguedad política es “envenenar la poesía”, “me la tengo que viciar”; argumento que, al igual que la religión para Marx, funcionaría como un peligroso opio del pueblo. Lo que el energúmeno contamina, y así vemos como la denuncia de Rojas es inevitablemente cierta desde una perspectiva revolucionaria, es a aquella poesía de salón representada por las vanguardias de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX: poesía que, con sus metáforas y figuras literarias, pretendía materializar en lo sensible la potencia insurrecta de la modernidad.

Nicanor Parra traerá su respuesta a estas críticas en 1969, mismo año en que le es concebido – no sin controversias¹³⁵- el Premio Nacional de Literatura por unanimidad, con la publicación de su libro recopilatorio *Obra gruesa*. Esta especie de obras completas reúne sus trabajos anteriores – con excepción de *Cancionero sin nombre*- y, lo más llamativo, es que incluye poemas inéditos que se organizarán bajo la rúbrica de *La camisa de fuerza, Otros poemas y Tres poemas*. El contexto histórico del renacimiento del energúmeno y su renovación irónica se encuentran atravesados por un tejido social intenso, ambiente no sólo de guerrilla literaria, sino también de guerrilla social encarnada en levantamientos de tribunales y manifiestos populares que el mismo Parra tendrá que sufrir en carne propia. Eran los últimos suspiros de *la revolución en libertad* de Eduardo Frei Montalva y se aproximaba, a pasos agigantados, el inicio de *la revolución socialista* encabezada por la Unidad

¹³⁴ La crítica de Rojas, posicionada en un claro relato modernista, desde sus límites discursivos no alcanza a ver la radical subversión que acontece al interior del yo del ironista, destitución que nada tiene que ver con un narcisismo exacerbado. La desarticulación del Yo irónico en la modernidad Jankélévitch la observa claramente en *La ironía*: “Desacuerdo del pensamiento con el lenguaje, desacuerdo del pensamiento con la acción, y por último, ¡desacuerdo del pensamiento consigo mismo! La conciencia sigue complicando el laberinto de sus mentiras hasta perder de vista su propio yo, hasta volverse irreconocible” (Jankélévitch, 2015, p. 53).

¹³⁵ A pesar de la deliberación rápida e indolora en donde, según *El Mercurio*, la distinción “le fue concedida a Parra por unanimidad” (Cárdenas, 2011, p. 249); Carlos Droguett, queriendo evitar una posible premiación de Parra, intentó que sesionara en la deliberación del premio su exprofesor, el Padre Escudero. Parra le recordará a Andrea Lagos el año 2014 aquel complejo contexto histórico señalando que “sin Esther Matte Alessandri, no hay Premio Nacional para mí, porque ‘los compañeros comunistas’ decían: Parra, ¡Fuera!” (Lagos, 2014, p. 5). Álvaro Bisama en *Carlos Droguett: Todo ha pasado y volverá a pasar* del año 2020 recordará que, en 1970, al obtener la máxima distinción en el primer gobierno de la Unidad Popular, Droguett señaló respecto a la pregunta: “¿Qué se siente al ocupar el sillón que utilizó el año pasado el Premio Nacional, Nicanor Parra?, le preguntan, ‘¿Lo desinfectaron?’, responde” (Bisama, 2020, pp. 14-15).

Popular y Salvador Allende: movimiento ideológico que rompería, de una vez por todas, con la denominada “tercera vía política” del gobierno anterior¹³⁶. El clima poético de esos años se veía atravesado, evidentemente, por la proximidad de la “liberación nacional” de Salvador Allende; sin embargo, y más allá de Chile, la poesía internacional se alzaba contra la guerra de Vietnam, apoyaba la revolución China de Mao como alternativa válida al terror soviético y a las movilizaciones sociales en los países desarrollados iniciadas por el mayo del 68¹³⁷. Palpablemente la aparición de *Obra gruesa*, y en particular la no conformidad del energúmeno expresada en *La camisa de fuerza*, hallaba, paradójicamente, un ideal y complejo contexto de expresión. Parra lo expresará de la siguiente manera a Juan Andrés Piña:

“En *La camisa de fuerza* todavía estamos en presencia de un energúmeno que a patada, combo y gargajo en el ojo está defendiendo los restos de la identidad que le quedan, una identidad totalmente neurótica. Lo curioso es que la disociación de la personalidad de este sujeto se vio confirmada después, con los análisis posestructuralistas, que dicen que la identidad es una chiva modernista (...) Finalmente terminé por renunciar a eso y me quedé con un conjunto de banderas” (Piña, 2019, p. 33).

La disociación neurótica del energúmeno que luego, como bien señala Parra, es confirmada por el posestructuralismo – lo veremos pronto, sin ser un filósofo irónico, en el caso de Jacques Derrida- permite un campo propicio para, como lo hiciera

¹³⁶ A esta “tercera vía” iniciada en 1964 por la Democracia Cristiana, Brunner la describirá como “ni capitalismo ni socialismo sino comunitarismo” (Brunner, 1988, p. 49). Esta expresión recuerda ineludiblemente a los artefactos de Parra que veremos en el próximo capítulo: por ejemplo “*CUBA SÍ/ YANKESS TAMBIÉN*” o “*LA IZQUIERDA Y LA DERECHA UNIDAS/ JAMÁS SERÁN VENCIDAS*”. Vemos así como “la tercera vía” es cercana a la posición política de Parra en la década del 60: específicamente, este último la identifica con la experiencia *Yippie* – o, como le gustaba también llamarla, socialismo abierto o anarquismo- y que luego, sin lugar a dudas, continuará expresando por medio de sus *Artefactos* y la *Ecopoesía*-. Este es el motivo que en 1982, con la muerte del ex mandatario, Parra publicara *Poema y antipoema a Eduardo Frei*: “*Cuando se muere un hombre como Frei/ salen a relucir los adjetivos/ sube la fiebre/ baja la temperatura*”. Como se advierte, este poema no contiene rasgos irónicos: la estructura del texto es coherente y estable con la lamentación del sujeto lírico.

¹³⁷ Debemos recordar que en Chile De Rokha fue uno de los poetas que, adjurando del estalinismo soviético, escribió una épica revolucionaria sobre Mao Tse-Tung titulada como *Gran oda secular al río Yangtsé* en 1964.

Shakespeare siglos atrás, utilizar un conjunto de banderas, máscaras irónicas de la antipoesía: así, el autor no se encuentra en sus poemas, sólo existen sus personajes. A través del espíritu *Yippi* o anárquico que lo caracteriza, el energúmeno se expresa con agresividad ante aquellas “camisas de fuerzas” que pretenden estabilizar” su vacilante enfermedad por medio de los grandes relatos modernos que, en el caso particular de la hibridez latinoamericana, representan la religión, el comunismo, el capitalismo y el egocentrismo del psicoanálisis. Esta incapacidad por parte de las ideologías latinoamericanas de estabilizar la ironía parriana se ve con claridad en el poema “Test” de *La camisa de fuerza*. La elección de este poema no es casual; puesto que, en su prosodia, expone la imposible definición político- teleológica de la antipoesía y el antipoeta:

Qué es un antipoeta:

Un comerciante en urnas y ataúdes?

Un sacerdote que no cree en nada?

Un general que duda de sí mismo?

Un vagabundo que se ríe de todo

Hasta de la vejez y de la muerte?

Un interlocutor de mal carácter?

Un bailarín al borde del abismo?

Un narciso que ama a todo el mundo?

Un bromista sangriento

Deliberadamente miserable?

Un poeta que duerme en una silla?

Un alquimista de los tiempos modernos?

Un revolucionario de bolsillo?

Un pequeño burgués?

Un charlatán?

un dios?

un inocente?

Un aldeano de Santiago de Chile?
Subraye la frase que considere correcta.

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

El poema, a su manera, refleja una *performativa* declaración de principios. En su inmanencia, percibimos la imposibilidad de una definición político-teleológica de lo que “es” la antipoesía y el antipoeta. El atolladero se debe a la estructura oscilante de los versos: concretamente, a la contradicción irresoluble entre métrica y tono. En principio el energúmeno nos exhibe – utilizando la máscara de los grandes relatos – métricamente, un formulario con ansias de objetividad, donde expone posibles definiciones de su “ser”. Desde una perspectiva teleológica, estas posibilidades determinan potenciales respuestas para las interpelaciones del Test: por ejemplo, podríamos establecer que el antipoeta es “*un charlatán*” o, quizás, “*un bromista sangriento*”; por otro lado, lograríamos definir que la antipoesía es “*un temporal en una taza de té*” o “*una capilla ardiente sin difunto*”. No sin ingenio, al final de la lista

de virtuales definiciones, el energúmeno nos exhorta: “*marque con una cruz la definición que considere correcta*”. La consecuencia de ello, al menos para los lectores que seguimos la evaluación al pie de la letra, es repensar todo lo leído precedentemente, repasarlo, como cualquier test académico, con el objeto de localizar, en la selección múltiple, una respuesta correcta; sin embargo, la aparición de una segunda máscara tonal despliega, más que una tradicional evaluación, una irónica coyuntura donde, tanto nosotros como el personaje antipoético, no saldremos ilesos de su negación ¿Por qué entonces titular a este poema “Test”? Los versos, a través de la tensa escisión del sujeto poético, nos ponen a prueba, nos desafían, nos *testean*, no de forma tradicional como un coherente profesor con su aula de clases, sino para interpelarnos ingeniosamente¹³⁸ y ver si somos capaces de dar una respuesta “objetiva” y “estable” sobre la naturaleza de la antipoesía y el antipoeta. Sin embargo, ¿dónde situamos aquella ingeniosa trampa? ¿En qué lugar ubicamos la irónica oscilación entre métrica y tono? Con el fin de otorgar una respuesta objetiva, admitimos las reglas de la selección múltiple; en otras palabras, aceptamos la lógica de lo correcto-incorrecto que el enunciado promueve al final del poema: “*Marque con una cruz/ La definición que considere correcta*”. Sabemos que, desde la retórica aristotélica, cualquier respuesta correcta o incorrecta se encuentra preestablecida dialécticamente en un sentido estable y no contradictorio; en otras palabras, se constituye a través de un significado coherente “fuera” de texto, *deux*

¹³⁸ *Witz* es la palabra alemana que se traduce como *ingenio* en la obra irónica de Schlegel. En un pie de página de *El absoluto literario*, Lacoue-Labarthe y Nancy señalan que “se observará, por otra parte (...) que en el propio F. Schlegel (a diferencia de lo que sucederá con la sistematización posterior de Solger) los conceptos de *Witz* y de ironía se recubren hasta cierto punto” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 101). Según Vladimir Jankélévitch en *La ironía*, el *ingenio* constituye el “‘Witz’ reflexivo, ácido y socarrón del siglo XVIII” (Jankélévitch, 2015, p. 20) que es “la ocurrencia y el guiño, al que Friedrich Schlegel llama ‘química lógica’” (ibid., p. 133); por ese motivo, el ingenio es “el ‘Witz’ eléctrico, principio infinito de las mezcolanzas, tragasables, agilidad demasiado ágil que apareja los impares y que borra todos los límites” (ibid., p. 134). Vemos como en el poema “Test” el *Witz* parriano, al inscribirse en la inestabilidad irónica, presenta la infinita agilidad significante encarnada en la asonancia que apareja la contradicción entre afirmación y negación: específicamente, la convivencia paradójica de una afirmación que, al ser formulada a modo de pregunta, no se deja definir. Basta con recordar a Booth, en *Rethoric of irony*, cuando indica que, a diferencia del significado, el significante expresa problemáticamente “todas las interpretaciones indefinidamente extensibles que se le puede dar a cualquier obra” (Booth, 1974, p. 19 – *la traducción es nuestra*-). La infinitud significante que encarna “Test” la veremos aparecer nuevamente con Jacques Derrida y la formulación de la indefinición propia de la *différance*: “ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que tampoco él mismo está simplemente presente” (Derrida, Arcis, p. 69). Este último lo trabajaremos pronto.

ex machina, al cual debemos acudir para otorgar *una identidad íntegra al ser*¹³⁹. Sin embargo, y aquí brota la ingeniosa trampa irónica, al seguir la afirmación métrica del Test, colisionamos constantemente con su negación a través del tono del energúmeno y, por esa razón, nos encontramos con un sinfín de contradicciones e indefiniciones imposibles estabilizar. Sólo nos quedan dos alternativas: o renunciamos a responder el Test – al igual que los poetas revolucionarios lo harán con la negatividad irónica- o, y es la decisión de la presente investigación, lo abordamos con un foco que apela a las *aporías* propias de la disociación identitaria en la modernidad. Si tomamos esta última opción veremos que, para pasar con “éxito” este irónico examen –que, en realidad, no se termina nunca de “pasar”-, se debe apelar a la prosodia inherente al texto: los “chanchullos” del examen, como señalamos, se localizan en el antagonismo sutil que oscila entre métrica y su negación tonal. Esta última hace su entrada en los puntos de interrogación al final de cada una de las posibles asertos – “*Un interlocutor de mal carácter?/ Un bailarín al borde del abismo?*”-. Sabemos que, para promover la estabilidad de una definición, las respuestas deben ser transmitidas a través de afirmaciones y no preguntas; sin embargo el energúmeno, en su irresoluble disociación, emplea ingeniosamente una afirmación que, al interrogarse a sí misma, se niega inmediatamente e incita una *inestabilidad* disonante e incómoda para cualquiera que se plantee responder las preguntas sobre el “ser”. El recurso retórico utilizado por el sujeto lírico es perturbador, nos aleja de cualquier intento de suministrar una definición directa y estable sobre la identidad antipoética; por lo tanto, la negación tonal despliega la posibilidad de realizar nuevas preguntas sobre el ser hasta el infinito, sin límites. Este poema, al expresar una tensión no resuelta, explicita los límites político-teleológicos de los grandes relatos modernos que pretenden, irresolublemente, estabilizar la enfermedad irónica a través de la finitud de la

¹³⁹ Aristóteles en la *Retórica* indicará que “los enunciados para los que tal uso es imposible -o sea, para los que sí cabe contradicción de lo que afirman- tienen que recorrer, consecuentemente, la prueba de la identidad de su definición en todos sus lugares lógicos” (Aristóteles, 1999, p. 32). En otras palabras, los enunciados aparentemente contradictorios – irónicos-, deben generar, por medio de la dialéctica, su “definición” e “identidad” estables; así “las presuntas contradicciones pueden ser disueltas” (ibid., p. 41). Respecto a este “fuera” de texto jerárquico que diluye la contradicción irónica de la identidad, J.A. Dane en *The Critical Mythology of Irony* señalará que “el contexto por el cual reconocemos la ironía o el sarcasmo es extratextual - es el 'tono de voz' del hablante –” (Dane, 1991, p. 153 – *la traducción es nuestra*-).

“camisa de fuerza”: concretamente, *al intentar afirmar el ser político de la ironía, se autodestruye infinitamente a través de su interrogación*¹⁴⁰. La aporía, sin lugar a dudas, confunde al lector; sin embargo, y es lo más interesante del poema, el energúmeno que en principio, para curarse de su locura, pareciera demandar una definición estable y coherente de su propia identidad, con ingenio, destruye infinitamente esa posibilidad interpelándose inacabablemente. Así, al disociar su subjetividad en dos voluntades antitéticas, rememora la irónica pregunta shakespereana formulada por Hamlet: *ser o no ser*.

Como hemos distinguido, “Test” opera justamente como una evaluación que, en su ironía, expone la imposibilidad de las “camisas de fuerza” modernas para estabilizar la contradictoria oscilación del energúmeno. Sin embargo, la obra también esparce poemas que rechazan las instituciones modernistas en su particularidad. Este es el caso del poema “Acta de independencia”: a continuación, veremos como el energúmeno desaprobará, no sin las dificultades propias de la ironía, las exhortaciones y proscipciones de esa mezcolanza político-religiosa que representa el Partido Comunista y su salvación revolucionaria a finales de los 60’ en la modernidad latinoamericana:

“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.

¹⁴⁰ Con el propósito de explicitar que nos encontramos dentro de un análisis retórico-filosófico de la obra parriana, basta con recordar la entrevista realizada por María Teresa Cárdenas el año 1994 en *Revista de libros de El Mercurio*: concretamente, con el objetivo de responder a la pregunta, *¿Por qué el ser y no la nada?*, Parra señala que el ser es “machismo metafísico, yo prefiero la nada porque es femenina” (Cárdenas, 2011, p. 124). Con mayor precisión diremos que la ironía parriana promueve, al menos en su dimensión retórico-filosófica, la inestable oscilación entre el ser y la nada.

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 acta de independencia muestra con claridad la paradójica dificultad en diferenciar la ideología de izquierda tradicional con el “opio del pueblo” cristiano. A pesar de que el energúmeno se declara “*país independiente*” al “*rebelarse contra la Iglesia Católica*”; al unísono, e irónicamente, se encuentra inevitablemente atravesado por su influencia: específicamente, y con una contradicción propia de las máscaras irónicas, la afirmación métrica del acta de independencia viene acompañada por su negación a través de un supersticioso y religioso tono que ha atravesado la cultura occidental desde Platón hasta Hegel¹⁴¹: “*Que me trague la tierra si miento*” o “*Hechas a la medida de mi alma*”. De hecho, la disociación subjetiva del energúmeno entre métrica y tonalidad se advierte claramente en el

¹⁴¹ Platón, a través de un dualismo ontológico jerárquico - que será propio de la lógica metafórica/analógica de sus escritos-, hablaba de la inmortalidad de la *Psyché*. En la escolástica medieval esta función será retomada en latín con el nombre de *ánima* y la *analogía entis*. Finalmente llegará a la modernidad hegeliana con la noción de *espíritu* en tanto teleología estética que va de lo sensible al ideal.

verso final del poema: *“Plenamente consciente de mis actos”* ¿Es efectivamente el energúmeno un sujeto plenamente consciente de su decir? ¿Es coherente respecto a la convivencia entre afirmación independentista y su negación teleológica? La coexistencia irresoluble entre acta de independencia y tonalidad político-religiosa se hace explícita cuando enuncia: *“Que me perdone el Comité Central”*. Concretamente, el energúmeno realiza una disonante similitud entre catolicismo – el perdón- y el Comité central – la iglesia materialista-, ambos representantes explícitos de las normas y obligaciones de la camisa de fuerza ideológica. Sin embargo, en el momento de pedir “perdón”, el personaje lírico se refiere específicamente al verso anterior donde utilizó la palabra “alma”; de esta manera, la solicitud de misericordia niega su propia afirmación de independencia a través de una tonalidad que recuerda el dispositivo confesional anudado al catolicismo que, en el poema, ha sido desplazado a la Iglesia materialista¹⁴². Vemos entonces como ingenuamente el sujeto lírico cree que, al afirmar sus derechos de independencia, se encuentra libre, conviviendo con la armonía paradisiaca de la naturaleza – *“La verdad es que me siento feliz”/ “A la sombra de estos aromos en flor”-*; no obstante, esta aparente libertad natural es negada irónicamente por una máscara artificial arraigada en la modernidad – *“A la luz de estas mariposas fosforescentes”/ “Que parecen cortadas con tijeras”-*. Por lo tanto, la oscilación irónica en este poema se observa claramente en los momentos que la afirmación de independencia es inmediatamente negada por el arraigo moderno del energúmeno: en otras palabras, en su disociación irresoluble, el personaje parriano es nuevamente la víctima de sus

¹⁴² Octavio Paz, con relación al gran relato marxista y su vínculo con la religión en Latinoamérica, señalará en *La casa de la presencia. Poesía e historia* que “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 de Comité Central” (Paz, 1999, p. 528). Sabemos que la Iglesia Católica, después de la Segunda guerra Mundial, experimentará un cambio radical en 1961 con el Concilio Vaticano II: concretamente, el nuevo espíritu católico se funde con el empuje de las ideas de la izquierda latinoamericana para mejorar la calidad de vida de la población. La imagen de Jesús se fundía con la de un líder revolucionario – esto tendrá su secuela criolla, no por nada, con *Salvador Allende-*. En el Chile de la década del 60’ los efectos del Concilio Vaticano II se dejó sentir en nuevas formas de relación social entre católicos ricos y pobres que lideró, y por ello lo tildaron de “rojo”, el cardenal Raúl Silva Henríquez: por ejemplo, los colegios de la Compañía de Jesús comenzaron a establecer matrículas diferenciadas para la llegada de los niños de las poblaciones – contexto histórico representado claramente en la película *Machuca* de Andrés Wood-. Con el golpe de Estado de 1973 y la llegada del papa Juan Pablo II, la función política de la Iglesia desaparecerá y, en consecuencia, comenzarán a surgir movimientos religiosos de corte conservador: concretamente el Opus Dei y Los Legionarios de Cristo.

propias ilusiones. La tramposa felicidad expresada por el sujeto lírico testimonia, en realidad, su inevitable fragmentación irónica al no ser libre de las camisas de fuerzas representadas, en la década del 60', por *la revolución en libertad* y la posterior *revolución socialista*.

En este contexto, Parra expondrá nuevamente la ironía del energúmeno con las institucionales modernas a través de su propia reescritura de la oración cristiana "Padre nuestro":

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
Deconstruyendo lo que tú construyes.

Él 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.

Sabemos que la reescritura irónica del “Padre nuestro” fue algo habitual en la poesía occidental de posguerra: por ejemplo, el poeta *beat* amigo de Parra, Lawrence Ferlinghetti, en 1960 escribió su *Loud Prayer*: “Padre nuestro que haces en el cielo, / Vaciado sea tu Nombre/ A menos que las cosas no cambien/ Venga y se vaya tu horreino/ No se hará tu voluntad/ En la tierra, ya que no es el cielo” o, en 1946, Jacques Prèvert escribió en *Paroles* su *Pater Noster*: “Padre nuestro que estás en el cielo/ Ahí quédate/ Y nosotros quedaremos en la tierra/ Que a veces es tan bonita/ Con sus misterios de Nueva York/ Y luego sus misterios de París/ Que bien valen los de la Trinidad”; sin embargo, y no por nada influencia directa de Prèvert y probablemente de Ferlinghetti¹⁴³, el primer poeta que da cuenta de un “Padre nuestro” radicalmente irónico es Jules Laforgue en 1888 con su *Petite prière sans prétentions* o, como se ha traducido, *Pequeña oración sin pretensiones*:

Padre Nuestro que estabas en los cielos ...

PAUL BOURGET

Padre Nuestro que estás en los cielos (¡oh! ¡allá-arriba,
Infinito así que eres tan inconcebible!)

Danos nuestro pan de cada día ... - ¡Oh! ¡mejor,

Déjanos sentarnos un poco a Tu Mesa! ..

¡Dime! ¿nos tomas por pobres niños*,

A quienes todavía se debe esconder las Cosas Graves?

¿Y *Tu Voluntad* no admite más que esclavos

A sí en la tierra como en el cielo? ... - ¡Es sofocante!

Al menos, ¡*No te induzcas*, por tus sonrisas,

¹⁴³ En el tomo II de las *Oeuvres complètes* de Jules Laforgue se señalará que “la falta de respeto de Laforgue prefigura bastante bien la de Jacques Prèvert en el “Pater Noster” de *Paroles*” (Laforgue, 1995, p. 178 – *la traducción es nuestra*).

A la tentación de besar tu corazón!
¡Y déjanos en paz, muertos en mundos mejores,
Pacer, en nuestro rincón, y fornicar, y reír! ..

Pacer, en nuestro rincón, y fornicar, y reír! ... ¹⁴⁴

A finales del siglo XIX Laforgue ironiza con uno de los grandes imaginarios europeos de la época. Desde el inicio del poema, por medio de la cita a Paul Borguet - escritor coetáneo que había adjurado del catolicismo y lo volverá a retomar fervientemente en 1901-, Laforgue realiza un primer gesto irónico: *“Padre nuestro que estabas en el cielo”*. El tono ateo en el “estabas” de Borguet le permite a Laforgue traslucir de entrada su bufonearía hacia los guardianes de la Ley católica que posteriormente se expresará a través de la desarticulación reflexiva del sujeto lírico¹⁴⁵; de esta manera, en el texto, encontraremos dos máscaras o puntos de vistas antitéticos e irresolubles. La fragmentación irónica del Yo lírico viene marcada en los versos por la diferencia entre letra cursiva/no cursivas: concretamente, y siguiendo así la oración católica tradicional, en las letras cursivas encontramos la máscara del siervo, el romántico creyente de la fe católica que sacrifica su voluntad por completo para otorgársela a Dios - *“Padre nuestro que estás en el cielo”, “Danos nuestro pan de cada día”, “Tu voluntad”, “Así en la tierra como en el cielo”, “No te induzcas”, “A la tentación”*-. No obstante, en las letras no cursivas, encontramos a un personaje

¹⁴⁴ “Notre Père qui êtes aux cieux (Oh! là-haut, / Infini qui êtes donc si inconcevable!)/ Donnez-nous notre pain quotidien... - Oh! plutôt,/ Laissez-nous nous asseoir un peu à Votre Table!.../ Dites! nous tenez-vous pour de pauvres enfants/ À qui l'on doit encor cacher les Choses Graves?// Et Votre Volonté n'admet-elle qu'esclaves/ Sur cette terre comme au ciel?... - C'est étouffant!// Au moins, Ne nous induisez pas, par vos sourires/ En la tentation de baiser votre cœur !/ Et laissez-nous en paix, morts aux mondes meilleurs,/ Paître, dans notre coin, et forniquer, et rire!...// Paître, dans notre coin, et forniquer, et rire!...”. La traducción utilizada aquí es de Adela Reta en su *Homenaje a Jules Laforgue* de 1987.

¹⁴⁵ Como hemos revisado con la máscara del *Pierrot*, para Laforgue la imagen del bufón es fundamental en su ironía poética. Esta condición tiene un inevitable antecedente filosófico en Friedrich Schlegel que, en el fragmento 42 de *Lyceum*, señala que “hay poemas antiguos y modernos que respiran constantemente en el todo y por doquier el hálito divino de la ironía. En ellos vive realmente una bufonería trascendental” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 118). Lacoue-Labarthe y Nancy señalarán respecto a la escinda subjetividad del bufón schlegeliano que representa “la ironía como asunción sublime del Witz” (ibid., p. 109). El *ingenio* de Laforgue en este poema se encuentra en la capacidad reflexiva de aparear, al interior del sujeto lírico, dos máscaras o conciencias antitéticas ácidamente. Esta idea la expresará con claridad en *Locutions des Pierrots III*: “Y es hacia ti que estoy ahí/ Que mi conciencia ve doble/ Y que mi corazón pesca en aguas turbias” (- *la traducción es nuestra*).

empírico, escéptico, rebelde y, en ocasiones, similar al energúmeno parriano, que responde inmediatamente a la tradicional oración destruyendo toda posibilidad de esclavitud religiosa: “¡oh! ¡allá arriba,/ Infinito así que eres tan inconcebible!”, “¡Oh! ¡mejor,/ Déjanos sentarnos un poco a Tu Mesa! ...”, “¡Dime! ¿nos tomas por pobres niños./ A quienes todavía se debe esconder las Cosas Graves?”, “No admite más que esclavos”, “¡Es sofocante!”, “¡Y déjanos en paz, muertos en mundos mejores,/ Pacer, en nuestro rincón, y fornicar, y reir!”. De esta manera, Laforgue nos expresa con claridad un inestable desdoblamiento subjetivo propio de la ironía: en otras palabras, nos muestra la existencia de una conciencia que, a diferencia de la *Aufhebung* hegeliana, ya no es *garante de sí* al oscilar infinitamente entre afirmación religiosa y su negación escéptica. Este es precisamente el ingenio de Laforgue que, en su burla, más que buscar la finitud del humor, alimenta incansablemente a su personaje de una inestable ironía¹⁴⁶.

Como Laforgue lo hiciera a finales del siglo XIX, la reapropiación parriana del “Padre Nuestro” viene a obstaculizar el imaginario ideológico del Chile de los años 60': específicamente, ironiza la particular mixtura que anuda el relato revolucionario con el religioso, combinación propia de las sociedades latinoamericanas en el período de Guerra Fría. Esta experiencia regional resulta inadmisibile para escritores anglos o europeos como Ferlinghetti, Prèvert o Laforgue; sin embargo en el caso de Parra, y específicamente para el energúmeno de *La camisa de fuerza*, bufonear sobre esta particular composición indujo la irritación de la poética revolucionaria y la elite católica criolla: ambas, debido a su seriedad característica - “*Con el ceño fruncido*”-, se encuentran ancladas en un relato moderno que no aprecia, al igual que Hegel en el siglo XIX, la burla hacia el Ideal¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética*, diferencia al “verdadero humor” de la ironía en tanto el primero “quiere mantenerse alejado de estas excrecencias, mucha profundidad y riqueza de espíritu para subrayar como efectivamente expresivo lo sólo subjetivamente aparente y hacer surgir de su contingencia misma, de meras ocurrencias, lo sustancial” (Hegel, 1989, p. 441); en cambio la ironía para Schlegel - y consecuentemente para Laforgue vía Heine- no busca lo sustancial finito del humor, sino la apertura infinita a través del *Witz*, esto lo vemos con claridad en el fragmento 290 de *Atheneum*: “Ingenioso es aquello donde el espíritu se manifiesta sin interrupción, por lo menos, vuelve a reflejarse frecuentemente en diversas figuras, no una sola vez al comienzo, como en muchos sistemas filosóficos” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 180).

¹⁴⁷ La burla hacia el Ideal trascendente expuesta en “Padre Nuestro” se repite en el poema “Agnus Dei” de *La camisa de fuerza*: “Cordero de dios que lavas los pecados del mundo/ Dame tu lana para hacerme un sweater/

En el poema de Parra destaca, a diferencia de los otros “Padre Nuestro”, la presencia de un Dios disminuido que escasea de todos los emblemas celestes propios de la oración cristiana: *“Lleno de toda clase de problemas”, “Con el ceño fruncido”, “Como si fueras un hombre vulgar y corriente”, “Porque no puedes arreglar las cosas”*. Este Dios no es aquella deidad déspota que hay que atacar explícitamente como es el caso de los poemas de Ferlinghetti, Prévert y Laforgue, ni tampoco es aquella divinidad todopoderosa que exponen los poemas de Vallejo o Mistral¹⁴⁸; al contrario, es más bien un Dios bondadoso, paternal y humano cuyos honestos propósitos no se concretan por la aparición inquebrantable del Demonio: *“Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo/ Deconstruyendo lo que tú construyes// Él se ríe de ti/ Pero nosotros lloramos contigo: No te preocupes de sus risas diabólicas”*. Notamos aquí la presencia de una divinidad quebrantada por su impotencia en resolver la crisis del mundo moderno; por esta razón, y a diferencia de las oraciones previas, el energúmeno parriano se burla irónicamente de la impotencia que desgarrar a Dios en el cosmos contemporáneo. El sujeto lírico, observando la flaqueza divina, pretende con su rezo cuidar a la deidad acompañándolo en sus angustias antes de que sea demasiado tarde: *“No pienses más en nosotros”, “Pero nosotros lloramos contigo” o “Y que nosotros perdonamos todo”*. En una primera lectura, esta oración parece estar inmersa en un trágico sentimiento de culpa por parte del sujeto lírico; sin embargo, y más allá de esta máscara seria y existencialista del orador, la burla irónica del poema la hallamos

Cordero de dios que lavas los pecados del mundo/ Déjanos fornicar tranquilamente: / No te inmiscuyas en ese momento sagrado”. Si observamos, la repetición *“Cordero de dios que lavas los pecados del mundo”* la encarna un sujeto lírico que afirma, con fe, la creencia en un ideal tradicional propio de la cristiandad; sin embargo, esta súplica es sepultada de inmediato por una segunda voz que, en su antagonismo, niega aquella trascendencia idealista sosteniendo, en su lugar, el placer terrenal: *“Dame tu lana para hacerme un sweater” o “Déjanos fornicar tranquilamente”*. La primera voz añora la institución, Iglesia; la segunda voz, niega la creencia en ese relato. Esta es una disociación irresoluble que da cuenta, sin superación o síntesis, de una gran crítica a la onto-teleología moderna encarnada en la Iglesia y el idealismo político.

¹⁴⁸ Por ejemplo en “Credo” de Gabriela Mistral, publicado en *Desolación* el año 1922, se expresa la fe, certeza y confianza íntima en la fuerza divina: *“Creo en mi corazón en que el gusano/ no ha de morder, pues mellará la muerte; / creo en mi corazón, el reclinado/ en-el pecho de Dios terrible y fuerte”*. Por otro lado César Vallejo, en “Los dados eternos” de 1918, explícitamente da cuenta de la distancia de Dios con los humanos: *“Dios mío, si tú hubieras sido hombre,/ hoy supieras ser Dios;/ pero tú, que estuviste siempre bien,/ no sientes nada de tu creación”*.

nuevamente en su prosodia: concretamente la oración cristiana, en su propósito, afirma su sentido admitiendo de entrada que se dirige a un ente absoluto y supremo, ser excepcional al mundo humano: *Deus ex machina*; no obstante, esta afirmación es negada rápidamente por la sintaxis del rezo, genialidad dirigida a un Dios que, por su impotencia, es un humano cualquiera: *Deus in machina*. La contradicción del Yo lírico entre afirmación divina y negación humana es irresoluble; la bufonería parriana, al igual que el demonio del poema, nos genera una risa angustiosa y difícil de sobrellevar al evidenciar la convivencia de dos máscaras imposibles de sintetizar: *la fe en la omnipotencia divina y su impotencia en la crisis moderna*. Esta disociación entre propósito y sintaxis viene representada por el sujeto creyente y el demonio; concretamente este último, personificando la incapacidad del Ideal en asumir una identidad coherente y estable, *deconstruye* con irónica risa toda fe en los grandes relatos. Esta reflexión es precisamente la que nos plantea en 1967 Jacques Derrida que, a través del encuentro con Heidegger y su destrucción de la onto-teología occidental, en *De la Gramatología* propondrá la noción de *deconstrucción*¹⁴⁹:

“Pero no se habría dado un paso fuera de la metafísica si no se retuviera de esto más que un nuevo motivo de "regreso a la finitud", de la "muerte de Dios", etc. Es esta conceptualidad y esta problemática lo que se debe desconstruir. Pertenecen a la onto-teología que niegan. La diferencia es también otra cosa que la finitud” (Derrida, 1986, pp. 97-88).

Si seguimos a Derrida, en el poema de Parra no hay una inversión dialéctica propia de la onto-teología moderna: en específico, no trata de la noción nietzschena de *la*

¹⁴⁹ Debemos realizar en este punto una sutil aclaración: a diferencia de Behler, creemos que la deconstrucción derridiana no es sinónimo de ironía moderna. En otras palabras, queremos explicitar que a nuestro parecer el *pathos* derridiano no es analogable al *pathos* parriano. A diferencia de este último, Derrida se toma en serio sus planteamientos deconstructivos; esto es que, en su solemnidad escritural – que no podemos negar que poseen evidentes rasgos irónicos-, su escritura es una toma de partido fuerte y decidida. La ironía moderna, distanciándose de esta toma de partido, se funda precisamente por la *negación* a posicionarse estable y definidamente. Si en este trabajo hemos recurrido a Derrida, sólo ha sido para desarrollar – incluso forzar- ideas referentes a la inestable ironía parriana; sin embargo, debemos ser responsables en explicitar que nuestra intención no es posicionar a Derrida como un pensador irónico.

*muerte de Dios*¹⁵⁰. Al contrario, Dios existe, pero a medias¹⁵¹, sosteniéndose en un inestable vaivén sin reconstrucción onto-teleológica posible – *deconstruyendo lo que tú construyes*–; por lo tanto, la ausencia de apoyo en un gran relato político-religioso estable promueve, no la tragedia existencialista de la finitud moderna como nos hace creer el orador, sino la infinitud de la *diferencia* o, como lo expone en 1968 Derrida, *différance*¹⁵²:

“la palabra diferencia [*différence* / con e] nunca ha pedido remitir así a diferir como temporización ni a al diferendo [*différend*] como *polemos*. Es esta pérdida de sentido lo que debería compensar —económicamente— la palabra diferencia [*différance* / con a]” (Derrida, Arcis, p.8).

La reflexión derridana, en tanto deconstrucción demoniaca de las deidades modernas, se observa en la estructura inherentemente doble de la *différance*: en primer lugar, hay un diferir como *temporalización*, dilatación que desarticula toda pretensión de finitud teleológica; de esta manera, solo hay un infinito “rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del “deseo” o de la “voluntad” (ibid., p. 7); por otro lado, hay un diferir como *espaciamento*, divergencia que demuele la pretensión moderna de asumir una subjetividad integrada y coherente al convivir con su “no ser idéntico, ser otro, discernible, etc. (...) ya sea cuestión de alteridad

¹⁵⁰ Este es el motivo de porque Parra, refiriéndose a Nietzsche, lo señala como: “*Un intelectual helénico +/- Otro emborrachador de perdiz*” (Cárdenas, 2011, p. 121). Para Parra, al igual que Derrida, con la *muerte de Dios* Nietzsche es en realidad un metafísico más: un filósofo que, al intentar dismantelar la metafísica occidental a través de la negación de su fundamento – Dios-, subyacentemente la afirma al invertir los valores en la misma lógica de finitud (vida/muerte de Dios). En este sentido la afirmación nietzscheana nos desorienta, nos hace creer algo que no es: *nos emborracha la perdiz*.

¹⁵¹ Con el fin de contrarrestar la afirmación nietzscheana, Parra le dedicará sus *Obras completas* a Dios: “*exista o no exista*”. Como advertimos, este verso exhibe, no la negación finita de Dios, sino su inestable e infinito vaivén irónico en el mundo contemporáneo, su existencia a medias.

¹⁵² *Différance* no es un error de traducción o una fatal imprecisión; por el contrario, es un riesgoso neologismo de Jacques Derrida: concretamente, modifica la escritura de la palabra *différence* [con e] por la palabra *différance* [con a]. Esto no deja indiferente al lector que sabe que la palabra francesa se escribe [ortográficamente] con “e” y no con “a”; sin embargo, auditivamente – *phoné*- la diferencia escritural no se aprecia. Como se desarrollará, la *a* de *différance* le permite a Derrida articular un *diferir* de la escritura entre *temporalidad* y *espaciamento* que el lenguaje hablado no genera. Con ello desarticula irónicamente la *Aufhebung* hegeliana arraigada en la modernidad logocentrista. En 1971 indicará que “se trata todavía de dilucidar la relación con Hegel (...) he tratado de distinguir *différance* (cuya *a* marca, entre otros rasgos, el carácter productivo y conflictivo) de la diferencia hegeliana” (Derrida, 2014, p. 70).

de desemejanza o de alteridad de alergia y de polémica” (ibid., p. 7). Así, y con ello nos recuerda ineludiblemente al energúmeno parriano, para Derrida es preciso que en la escritura se produzca un intervalo, una distancia, un desdoblamiento subjetivo, un *espaciamento irónico con temporalidad infinita*. Esta es justamente la escisión prosódica que se produce en “Padre Nuestro”: espaciamento antinómico del sujeto lírico que, en su irresolutividad, no admite la finitud temporal de la *Aufhebung*¹⁵³. En el poema, con el fin de imponer un contradictorio sabotaje prosódico, el energúmeno demanda aquel intervalo significativa entre la máscara del propósito de la oración y la máscara de su tono: la consecuencia de ello no es simplemente humor o parodia, sino una tensión irónicamente intelectual que, en ocasiones, puede llegar a ser amarga al mostrar que *“los dioses no son infalibles”*. Por lo tanto creemos que este poema, más que presentar una nostalgia existencial que solicita el retorno de un Dios omnipotente, descubre en la ironía de la *différance* la ocasión de una última gran crítica a la inflación ideológica de los años 60’: sarcasmo hacia un gobierno que promovía, paradójicamente, la salvación revolucionaria en las raíces conservadoras del cristianismo. De esta manera, el “Padre nuestro” de Parra nos muestra el saludable valor de la *autolimitación* schlegeliana que, en su ironía, niega a esclavizarse por completo a las cadenas de las camisas de fuerza ideológicas; por esta razón, más que dirigida al Dios cristiano, esta oración también va destinada a la seriedad del indiscutible padre de la modernidad: Hegel. Este último, con el ceño fruncido por la risa del demonio irónico, promueve religiosamente en sus hijos progresistas del siglo XX la protección de la coherencia subjetiva y la metafísica de la presencia. No por nada Derrida, en *Posiciones* de 1971, señala que el punto de la *différance* es marcar la contradicción, la ruptura con la *Aufhebung* hegeliana:

“Hegel, en la gran *Lógica*, no determina la diferencia como contradicción más que para poder resolverla, interiorizarla, rehacerla, de acuerdo a un proceso silogístico de la dialéctica-especulativa, en la presencia a sí de una

¹⁵³ No está de más subrayar que el apelativo otorgado al trovador provenzal Guillermo de Aquitania como “poeta bifronte” – concretamente por la convivencia contradictoria, en su poética, entre lenguaje del amor cortés y lenguaje vulgar, contradicción que causó estragos en el contexto histórico del siglo XI- representa bastante bien la disociación irónica del energúmeno parriano: *sujeto bifronte*.

síntesis onto-teológica (...) La *differánce* debe marcar el punto de ruptura con el sistema de la *Aufhebung* y de la dialéctica especulativa” (Derrida, 2014, p. 71).

Obra gruesa, y en especial *La camisa de fuerza*, hizo de Nicanor Parra a sus 55 años un clásico de la literatura chilena; cuestión que, como revisamos, fue confirmada por el Premio Nacional de Literatura en 1969 – último premio antes del comienzo del gobierno de Allende-. Premiado, admirado y odiado por gran parte de la sociedad chilena, Parra en 1970 tendrá que comenzar de cero: concretamente con el inicio de *la Unidad Popular*, revolución que romperá definitivamente con el comunitarismo planteado por el gobierno de Frei desde 1964, la historia política de Chile volvía a empezar. El imaginario social ahora estaba constituido por un experimento socialista que, a través de un marco democrático y legal, se hacía del poder político y cultural. En un breve lapso de tres años, la sociedad chilena experimentó radicales cambios con desigual acogimiento. Según Brunner:

“El avance de un sentido de la igualdad en las relaciones sociales, la conquista de los espacios públicos por las masas, el intento de reorganizar la economía al servicio de las mayorías y de ensanchar la participación de ellas en todos los planos de la vida colectiva” (Brunner, 1988, p. 49).

El resultado de todo ello se conoce: los rápidos cambios engendraron una creciente polarización social, una resistencia agresiva de los sectores que se sentían afectados y, cuestión determinante al final del gobierno de Allende, la presión abierta y encubierta de los Estados Unidos que se encaminaba a mantener la hegemonía en Latinoamérica que la Revolución Cubana había comenzado a alterar. A inicios de 1970, Nicanor Parra experimentó esta polarización social en carne propia: específicamente, en abril de ese año, participó de una reunión de poetas de diversos países que fue organizada por la Biblioteca del Congreso en Washington. El conjunto de poetas había sido invitado a la Casa Blanca, donde tuvo lugar un breve encuentro con la esposa de Nixon que les obsequió las obras completas de

Elizabeth Bishop y les sirvió una taza de té. Parra recordará en 1990 a Juan Andrés Piña aquel episodio:

“En 1970, yo acepté una invitación a Washington, donde habíamos unos siete u ocho poetas de diferentes partes del mundo. Nos preguntaron si dentro de las excursiones estábamos dispuestos a visitar la Casa Blanca y nos pareció que esa era una gran oportunidad (...) pero de pronto se abrió una puerta y apareció la Pat Nixon en persona a recibirnos y ofrecernos una taza de té. Esa es la famosa taza de té (...) Cuando la izquierda chilena y la cubana lo supieron, consideraron que este acto mío era una traición” (Piña, 2019, p. 40).

Parra se desmoronó con las consecuencias de ese encuentro, no las esperaba¹⁵⁴: la foto donde aparecía recibiendo el apretón de manos de la esposa de Richard Nixon fue la justificación para expulsarlo inmediatamente del jurado del premio Casa de las Américas en Cuba ese mismo año¹⁵⁵. Sin embargo, los efectos también se hicieron sentir en la izquierda chilena que dominaba como nunca el campo de la cultura: por ejemplo, el diario *El Clarín* en 1970 señalaba que “Nicanor Parra, el antipoeta chileno, es el anti chileno poeta” (Gumucio, 2018, p. 310); el diario *El Sur* de Concepción indicó que “Escritores lo enjuician. Nicanor Parra: ¿Beatería o justicia revolucionaria?” (ibid., p. 310); por último el diario *El Siglo*, órgano oficial del

¹⁵⁴ Leonidas Morales señala que las grabaciones de sus *Conversaciones con Nicanor Parra* se realizaron algunos días después de la supuesta traición de Parra en Estados Unidos. Respecto a ello Morales recordará: “La segunda sesión no fue fácil realizarla, y se hizo finalmente en un clima psicológico mucho menos propicio que el de la primera. Parra andaba, como él decía, ‘con un ala rota’” (Morales, 2006, p. 23).

¹⁵⁵ En aquella época Parra intentó incansablemente dejar claro que no era enemigo de la Revolución Cubana. Ese mismo año le escribirá a Fidel Castro los siguientes artefactos: “*Fidel me condena/ Pero la historia me absolverá*” o “*Si fuera justo Fidel/ Debería creer en mí/ Tal como yo creo en él*”. En entrevista con Silvia Pinto, en junio de 1970, señalará que “yo no he cortado con Cuba. Sigo con puertas y ventanas abiertas a todo contacto” (Cárdenas, 2011, p. 241). En 1990 Parra indicó que el que estaba detrás de esta condena fue Pablo Neruda: “Precisamente cuando volví de Estados Unidos después de la famosa taza de té, me puse a investigar esta condena porque me parecía gato encerrado en el asunto. Entonces recordé que el día antes de partir a Estados Unidos me había encontrado con Jorge Teillier en la puerta de la Casa Central de la Universidad de Chile. Él me había dicho, textualmente: ‘Nicanor, acabo de encontrarme con el poeta (Neruda), que me dijo lo siguiente: ‘Parra está a la cabeza de una maniobra internacional antiNeruda. Pero yo voy a dejar caer todo mi poder, que es muy grande, sobre Parra’” (Piña, 2019, p. 41). Ese mismo año Pablo Neruda ganaría el Premio Nobel de Literatura.

Partido Comunista, informó que “El ex izquierdista Nicanor Parra tomó té con la señora Nixon en los mismos momentos en que se intensificaba la agresión a Vietnam y se extendía la guerra a Camboya. ¿Se volvió gusano?” (ibid., p. 310). Por otro lado, y ahora desde la vereda de la poesía chilena, también recibió duras críticas; concretamente, y emulando lo realizado dos años antes por Gonzalo Rojas, Carlos Droguett en la revista *Punto Final* publicará su poema titulado “Homenaje a Parra” que recuerda los radicales ataques que De Rokha realizara a Neruda décadas antes¹⁵⁶:

yo vendo todo lo que pillo
vendo a Cuba lo mismo que al Vietnam
vendo ahora a Camboya toda rota
se vende Chile
tratar con Nicanor
...
se vende Parra
tratar con Nixon
o más bien con la señora
...
tengo unas ganas locas de gritar
viva la cordillera de los Nixon
muera la cordillera del Vietnam
la razón ni siquiera la sospecho
pero no puedo más
viva la cordillera de los yanquis
muera la cordillera de Camboya
sólo los yanquis tienen cordillera

¹⁵⁶ En *Neruda y yo* de 1955 De Rokha escribía lo siguiente: “Neruda no es poesía sencilla, es poesía fallida, lo cual es completamente distinto, y es oscura, como lo es todo lo no logrado (...) El caracol y el mascarón de proa aclaran la estafa literaria, y se comprenden, porque son símbolos horriblemente gráficos de la conducta social del poeta” (Bisama, 2020, p. 212).

El poema de Droguett encarna claramente la radical polaridad del contexto poético-ideológico en que se encontraba Chile en 1970¹⁵⁷. En el escenario de la Unidad Popular, cualquier poeta que no participara correctamente del socialismo sería acusado sin piedad por la cultura revolucionaria de ser cómplice, traidor y vendido al capitalismo norteamericano. Este discurso lo encarnó manifiestamente Luis Merino Reyes, presidente de la Sociedad de Escritores de Chile (SECh), que el 30 de junio de 1970 en el diario *Puro Chile* trató a Parra de ser políticamente “inconsecuente y hippie sexagenario” (Cárdenas, 2011, p. 233); por esta razón, y como si fuera poco, Merino organizó una fallida reunión en la SECh para juzgar públicamente al poeta. El 5 de julio de 1970 Parra enviará una carta abierta al presidente de la SECh donde nos entrega, más allá de los interesantes hechos biográficos, los destellos más lúcidos sobre la teoría irónica del energúmeno:

“El energúmeno – Sr. Presidente- es un sujeto contradictorio, rebosante de vida, en conflicto permanente con los demás y consigo mismo. De un energúmeno chileno puede esperarse prácticamente todo. Se abanica hasta con la propia idea de revolución. Nuestros enemigos no son los marxistas ni los capitalistas, sino los ‘pelotudos’ de siempre (no se ponga colorado), los tontos solemnes, los conformistas incondicionales tanto de derecha como de izquierda. En una palabra, los robots. El enfrentamiento definitivo – como se anuncia en el último texto de *Obra gruesa*- no será entre Orejas Largas y Orejas Cortas, sino entre Energúmenos y Robots” (Cárdenas, 2011, p. 234).

El energúmeno parriano es aquí el sujeto irónico por excelencia: personaje contradictorio, que aprendió a vivir en un conflicto permanente con la alteridad, sin

¹⁵⁷ Si observamos el poema, aparte de aludir con una supuesta doble militancia de Parra – “*vendo a Cuba lo mismo que al Vietnam*”-, recurre al poema de *Versos de salón* titulado “Viva la cordillera de los Andes”: específicamente, el poema de Parra señala “*Viva la cordillera de los Andes/ Muera la cordillera de la costa*”. Droguett, hábilmente, transforma este verso irónico en una coherente consigna política que identifica a Parra en el capitalismo más brutal: “*viva la cordillera de Nixon/ muera la cordillera de Vietnam*” o “*viva la cordillera de los yanquis/ muera la cordillera de Camboya/ sólo los yanquis tienen cordillera*”. Bajo este ideologizado contexto, Parra le responderá violentamente: “Como escritor es mediocre y como persona un hijo de puta” (Bisama, 2020, p. 24).

resolución posible. Por este motivo, no cree en la coherencia y estabilidad de los grandes relatos revolucionarios surgidos de la *Aufhebung* hegeliana. El enemigo real del energúmeno, más allá de un posicionamiento político identificable propio de la Guerra Fría, es aquella servidumbre camuflada en la seriedad de los robots marxistas y capitalistas. Vladimir Jankélévitch, en *La ironía*, nos muestra justamente la vitalidad subjetiva del ironista que, a diferencia de la servidumbre hegeliana, experimenta su vitalidad y libertad en la contradicción:

“Hegel, que se burla de un modo bastante grosero de la «Schónseligkeit» romántica en la introducción a su *Estética* declama en vano contra la arbitrariedad de las voluntades irónicas. Las grandes personalidades, dice esta mente sensata, ignoran las inconsistencias y las contradicciones de los ironistas (...) Pero esa magnífica coherencia que provoca la admiración de Hegel, ¿no es la marca de nuestra servidumbre?” (Jankélévitch, 2015, p.72).

Pasarán un par de años antes de que advenga una subversiva respuesta de Parra al contexto de polarización política de la Unidad Popular; sin embargo, ya en *Obra gruesa*, nos concede una medida de libertad a través de la autolimitación o contra-discurso irónico. Es de esta forma que podemos leer la radical negación en los últimos versos del poema “Me retracto de todo lo dicho”: específicamente, a través de la objeción de lo afirmado previamente, se advierte una salida posible a la esclavizante coherencia idealista que la modernidad tanto admira.

Pero oye mi última palabra:
Me retracto de todo lo dicho.
Con la mayor amargura del mundo
Me retracto de todo lo dicho.

III

Artefactos o la explosión del personaje y el antipoema a inicios de los 70'

“Bueno, los artefactos son más bien como los fragmentos de una granada. La granada no se lanza entera contra la muchedumbre. Primero tiene que explotar: los fragmentos salen disparados a altas velocidades”

Nicanor Parra

Conversaciones con Nicanor Parra

“Muchas obras de los antiguos se convirtieron en fragmentos. Muchas obras de los modernos lo son desde su origen”

Friedrich Schlegel

Athenaeum

Posterior a las feroces críticas por la famosa taza de té en la Casa Blanca, Nicanor Parra es desterrado de la poesía y la cultura chilena: concretamente, en pleno gobierno de la Unidad Popular, la renuncia de Parra a definirse ideológicamente lo aisló de la sociedad. Por ese motivo, y distanciándose aún más de los grandes relatos de la Guerra Fría, decidió acercarse a la poesía norteamericana, la cual estaba influenciada directamente por las políticas culturales *yippies*. Parra explicitará esta aproximación cultural a Silvia Pinto en 1970:

“Los *yippies*, por ejemplo, que son una especie de vanguardia de los *hippies*, comienzan por pronunciarse en contra de todo. Ellos recomiendan la acción revolucionaria inmediata, independiente de toda teoría, y sostienen que los movimientos literarios marxistas clásicos están frenando la revolución. El ‘artefacto’ que coincide con su filosofía es: ‘El pensamiento paraliza la acción’” (Cárdenas, 2011, p. 244).

De esta manera, en el año 1972, Parra pondrá en práctica aquella acción independiente de toda teoría por medio de una ironía que se pronunciará *contra de todo* tipo de ideología: contra la revolución y la contrarrevolución, contra la poesía y la antipoesía, contra la virtud y la infamia. El contexto histórico donde surge esta acción demoledora es el enrarecido ambiente político del último año de gobierno de la Unidad Popular. Brunner señala lo siguiente respecto a ese contexto:

“El orden comunicativo de la sociedad se trizó por completo y se fue deshaciendo aceleradamente. Generó ruidos, cortocircuitos, desorden normativo, inseguridad de todas las jerarquías consagradas, pérdida de lealtades democráticas, erosión del espacio público, tendencias agresivas, deslegitimación de las instituciones. De un año para el siguiente la sociedad ya no pudo reconocerse como un todo, por encima de sus divisiones, exclusiones y desigualdades. Los tabúes más ampliamente compartidos, como el “apoliticismo” de las Fuerzas Armadas, se hicieron trizas y dieron lugar a una psicología del todo o nada. Entonces las consignas fueron “avanzar sin transar” por un lado y, por el otro, “Jakarta” rayado por los grupos más exaltados en los muros de la ciudad” (Brunner, 1988, p. 69).¹⁵⁸

El universo político chileno en 1972, en vez de regular las negociaciones entre los antagonismos ideológicos, exteriorizó sus conflictos desembocando en diatribas

¹⁵⁸ Antes del golpe de Estado, en las paredes de Santiago apareció una pintada que avisaba: “Ya viene Yakarta”, en alusión a la matanza de medio millón de comunistas en Indonesia. Advertimos como en esta época los rayados, o *graffitis*, promovían rápidas y efectivas consecuencias subjetivas y sociales.

que elevaron el tono agresivo de la contienda social. Parra, que en esos años pasaba algunos meses en Nueva York y otros en La Reina, en principio parecía ajeno a la precipitación político-social del país; sin embargo, más que despreocupación, comprendía que su defensa y resguardo cultural se encontraba, al menos en esos momentos, en la vanguardia neoyorquina: los intelectuales de la Unidad Popular ya lo habían atacado brutalmente y la figura de Allende le parece trivial. Por este motivo, y sin desmarcarse del contexto político del país, la publicación de los *Artefactos* le permitió una ruptura definitiva con la izquierda chilena que planteaba, según sus propias palabras, un socialismo de corte autoritario¹⁵⁹. En 1990 le comentará este complejo tejido histórico a Juan Andrés Piña:

“En ese trabajo [*Artefactos*] aparecen todas las banderas imaginables y yo dejo que flameen, Eso es lo que yo quería reproducir. Es una especie de arte poética, porque no se puede decir que yo esté defendiendo ahí un pensamiento anarquista, desde el punto de vista político de la expresión. A mí me parecía que había que asumir todos los discursos, porque todos tienen derecho a existir” (Piña, 2019, p. 40).

Bajo esta trama se fabrican las múltiples banderas de los *Artefactos*, la acción provocadora *yippie* comienza con la destrucción convencional del libro: concretamente, Parra subvierte la tradición poético-auditiva por un objeto diverso, cotidiano, que “hace arte” a través de una caja rectangular que contiene 242 tarjetas postales. Por esta razón la palabra *Artefactos*, derivada del latín *arte factus*, muestra como un objeto cualquiera, externo a la obra, puede “hacerse arte”¹⁶⁰; a su vez, y

¹⁵⁹ Parra indicará en 1973 a Jaime Quezada que “Yo postulo un socialismo libertario. Días atrás, mientras leía *Martín Fierro* – que no es una poesía que nace porque sí, para darle el gusto a la poesía, sino que es un poema libertario o libérrimo-, escuchaba hablar a Allende, y todo lo que decía me parecía autoritarismo..., pero ¡qué es eso!” (Quezada, 2014, p. 67).

¹⁶⁰ Parra le indica a Leonidas Morales respecto a los *Artefactos* que “yo prefiero usar en vez de la palabra ‘creación’, la palabra ‘hacer’. Prefiero escribir un libro que se llame *Poemas prefabricados* antes que escribir un libro que se llame *Poemas creados*” (Morales, 2006, p. 85). Evidentemente, con esta afirmación, Parra extrema su antagonismo antipoético respecto al creacionismo vanguardista de Huidobro.

acompañadas siempre de un escrito breve - “*Darle velocidad a la palabra. Evitar el verbo*” (Quezada, 2014, p. 66) le dirá en 1973 a Quezada -, estas tarjetas postales resguardan otro objeto “hecho arte”: las ilustraciones, las imágenes. Las tarjetas no tienen numeración, son barajables y las acompañan textos variados – sentimentales, políticos, religiosos, poéticos, entre otros- basados en decires populares de la época que se vuelven ingeniosamente irónicos por el acompañamiento visual de las ilustraciones¹⁶¹. Este texto-imagen, que oscila irónicamente entre oído y ojo, sustituirá la tradición del libro y la ironía del energúmeno de la década del 60’. Parra recordará a inicios de los años 70’ como adviene la palabra *Artefactos*:

“No, yo la inventé. En realidad existe en inglés y corresponde a *graffiti*, para referirse a los textos que se escriben en los muros (...) De vuelta de Estados Unidos me siento confirmado totalmente en este trabajo de que le hablo. La literatura juvenil norteamericana es mural. Murallas enteras con frases (...) Desde luego. Ellos se expresan a través de breves aforismos. Los *hippies*, por ejemplo, que son una especie de vanguardia” (Morales, 2006, p. 144).

Parra, como alguna vez le relató en Nueva York a la académica Elizabeth Pérez-Luna, vio en la literatura mural de los baños de Estados Unidos mensajes políticos que le seducía materializar en su obra: “me interesa esta actividad literario-política, privada e impersonal e irresponsable, que tiene su razón de ser muy profunda” (Gumucio, 2018, p. 320). Juan Guillermo Tejeda fue el encargado de diseñar las

¹⁶¹ Parra señala a Morales que en los *Artefactos* “la expresión literaria ha sido reemplazada por la expresión hablada, y parece que lo que buscan los poetas como los prosistas hoy en día, es el espíritu de la cultura de cada país en lo que podría llamarse el genio del idioma” (Morales, 2006, p. 86). Esta alusión de Parra al ingenio de sus *Artefactos* tiene relación directa con el irónico *Witz* que Schlegel despliega en el fragmento 9 de *Liceo*: “El *Witz* es incondicionalmente espíritu de socialidad o genialidad fragmentaria” (Locoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 105). En el caso de los *Artefactos*, la ingeniosa fragmentariedad se expresa en la disociación entre imagen/ texto. Parra está al tanto, como también lo señaló Lypovetsky, que esta relación es el idioma inherente al espíritu cultural de la segunda mitad del siglo XX: “La democratización y personalización de las obras concluye en un individualismo flotante y *discount*, el arte, la moda, la publicidad ya no se distinguen radicalmente, todos ellos utilizan ampliamente el efectominuto o el de la paradoja: es nuevo lo que precisamente no quiere serlo, para ser nuevo, hay que burlarse de lo nuevo” (Lipovetsky, 2020, p. 125). No obstante, como se mencionó, el ingenio irónico de Parra se encuentra justamente en utilizar esta relación para subvertirla, transformándola en un equívoco.

famosas ilustraciones visuales de las tarjetas postales, trabajo que realizó con absoluta libertad - Parra sólo se encargaba de enviar las frases-, pero no sin dificultades al estar cada vez más en desacuerdo con los textos que criticaban directamente al gobierno de la Unidad Popular que se dirigía, subyacemente, hacia el golpe de Estado y el pinochetismo. El objetivo de Parra en los *Artefactos*, tomando las características de los avisos de diarios, mensajes comerciales y *graffitis* políticos, era tener una eficacia irónica radical, “un pinchazo a la médula”, a través de una configuración breve de palabras e imágenes que al lector, alienado a los grandes relatos de la polarización ideológica, le sean de gran utilidad y lo saquen violentamente de su somnolencia o, incluso, estado de coma. Así se lo comentará a Leonidas Morales:

“Esta noción de pinchazo a la médula es interesante. Se trata de tocar puntos sensibles del lector con la punta de una aguja, de galvanizarlo de manera que el lector mueva el pie, mueva un dedo o gire la cabeza. Interesa mucho no perder de vista la relación de texto a objeto o a mundo que está más allá del texto” (Morales, 2006, p. 88).

El pinchazo a la medula, en tanto punto sensible del lector, le permite despertar de su somnolencia ideológica a través de la fragmentación ingeniosa del artefacto; esta última es una “punta de una aguja” irónica que oscila inestablemente entre “texto a objeto o a mundo”. De esta manera, observamos en los *Artefactos* el uso de imágenes y frases populares conocidas por el lector de la época, materia prima contextual que va más allá del texto y representa ideológicamente la estabilidad de los objetos simbólicos del intercambio burgués¹⁶²; sin embargo, la subversión irónica

¹⁶² Con el apelativo *burgués* nos referimos concretamente a lo que Walter Benjamin, en *Sobre el lenguaje general y sobre el lenguaje de los hombres* de 1916, denomina como “concepción burguesa del lenguaje”: “Comunica el hombre su ser espiritual *mediante* los nombres que da a las cosas? ¿O más bien *en* tales nombres? (...) Quién considera que el hombre comunica su ser espiritual *a través* de los nombres no puede sostener que es su ser espiritual lo que comunica (...) Sólo puede sostener que el hombre comunica un objeto a otros hombres, porque ello ocurre mediante la palabra con la cual designo una cosa. Esta concepción es la concepción burguesa de la lengua” (Benjamin, 2007, p. 95). Esta concepción es la lingüística cotidiana del hombre: la palabra se convierte así en un medio de comunicación estable de las cosas. En otras palabras, *a través* de la palabra el hombre otorga un sentido inalterable al mundo, un valor de uso, por medio de la transacción de signos que conscientemente controlaría. La ironía de los *Artefactos*, en tanto contradicción irresoluble, desarticula esta estabilidad del signo: desarticula la relación inalterable entre palabra y cosa.

de las tarjetas operará a través de la disociación entre texto e imagen ilustrada, contradicción que pone en riesgo la estabilidad contextual del popular significado del mensaje y despliega así la potencialidad infinita del significante¹⁶³. Parra en 1970 le expresará esto a Morales:

“Es un *collage* específico y muy nítido, que consiste en hacer chocar una frase, un texto bastante ridículo y convencional, por ejemplo: “Nuestros más sinceros deseos de felicidad para usted y los suyos”. Y encima de este texto, supongamos, esa fotografía que se hizo clásica el año pasado, de una autoridad survietnamita que está disparando a boca de jarro una pistola a un muchacho norvietnamita que ha caído prisionero. Estas “tarjetas de Pascua” son entonces un *collage* de trascendencia social algunas veces y otras de trascendencia metafísica” (Morales, 2006, p. 82).

Podemos advertir esta interpelación irónica en la inestable disociación entre texto/imagen de este famoso artefacto político:

¹⁶³ Esta tensión será trabajada el año 2017 por Ivan Pintor Iranzo en *Figuras del cómic: Forma, tiempo y narración secuencial* con el nombre de “la resistencia a la articulación entre texto e imagen”. Para el autor, el lenguaje de la historieta, desde el inicio, juega con una relación poco transparente en la articulación imagen-texto. La realidad de la articulación (doble, triple, cuádruple) se halla instalada, para Pintor, en la naturaleza misma del cómic del mismo modo que en la naturaleza humana. En el caso de los cómics, la doble articulación se halla presente desde el momento en que en toda imagen podemos discernir entre un significante y un significado. Esta irónica articulación se pierde brevemente en la década del 20' con la aparición masiva de historietas de superhéroes donde la concordancia entre lo escrito y la imagen se naturaliza en pos de la seriedad de las historias. La ironía vuelve a aparecer, no por nada, en la década de los 80' con las crisis ideológicas.



Observamos aquí como se utiliza y modifica, como materia prima externa a la obra, el popular cántico de protesta de la Unidad Popular que compuso Sergio Ortega en 1970 y que Quilapayún grabará tres meses antes del golpe militar: “*El pueblo unido jamás será vencido*”. Concretamente la paráfrasis hace alusión, en una primera lectura, a lo invencible que sería una ilusoria unión entre “*la izquierda*” y “*la derecha*”. Por lo tanto esta inferencia – generalmente la más común que la gente realiza del artefacto-, promueve una visión utópica del mensaje, integración que elude cualquier tipo de tensión irónica entre imagen y texto. Esta lectura, de evidente orden mimético con respecto a la imagen, la podríamos ejemplificar de la siguiente manera: “*si los antagonismos políticos se unen, se integran, la sociedad podrá traspasar pacíficamente a una nueva escala de desarrollo*”¹⁶⁴. Esta interpretación del artefacto, que como veremos es popular y engañosa, implica tácitamente la lógica de la *Aufhebung* hegeliana, razonamiento que comprende la *superación* del conflicto irónico a través de una síntesis integrativa y estable de los antagonismos. Como ya examinamos en capítulos anteriores, este razonamiento sugiere un tipo de retórica *metafórica-analógica* propia de la onto-teología moderna que se proyecta, y resuelve, en un fin: una imagen estática denominada *Idea* – en este

¹⁶⁴ Esta es la interpretación de muchos políticos que ven en este artefacto una especie de oráculo que adelanta el período de transición en los años 90'. Por ejemplo, podemos ver esto en el diario *El Mercurio* del 12 de julio del 2020: “la profecía de Parra se ha cumplido: la izquierda y la derecha unida, jamás serán vencidas. Y se han unido entorno al liberalismo más puro”. (El Mercurio, 12 de julio 2020, p. A2)

caso, el *ideal* en que las oposiciones “*unidas jamás serán vencidas*”¹⁶⁵-. No obstante, más que una superación progresiva del antagonismo político, este artefacto da cuenta de una clara inestabilidad irónica: específicamente, representa la incapacidad de escapar a la compleja oscilación antitética de la época, vaivén entre dos discursos modernistas que, como veremos, comparten paradójicamente atributos básicos. En su órbita no mimética, la ironía se expresa en la evidente contradicción, incluso *différance*, entre texto e imagen – estructura que lo distingue, por ejemplo, de algunos caligramas modernistas de Apollinaire y Huidobro-: como indicamos el propósito del texto, en tanto representante de la *Aufhebung* histórica, es socavado por la ilustración de Tejeda, imagen que retrata a una aglomeración vacía, sin rostro ni particularidades¹⁶⁶. En otras palabras, Tejeda ilustra una masa indiferenciada de “cabezas de huevos” que se multiplican al infinito, sin sellos distintivos – aparte de tres anteojos y un gorro-, cuestión que expone la absurda hermandad, homogeneidad, de ambas posiciones supuestamente incompatibles. Por lo tanto, más que la pretensión textual de una supuesta “superación” del conflicto, la ilustración enfatiza aún más el anonimato y la descontextualización de la masa en aquella lógica modernista: concretamente, formula el vacío ideológico de *las políticas del superar* propias del idealismo moderno que, tanto izquierda como derecha, enuncian a través de la palabra “*vencer*”. En este sentido, la ironía del artefacto es doble: en primer lugar, expone que la tensión ideológica es *aporética* y no se puede resolver; puesto que, pensar en una ilusoria resolución implicaría la exclusión de las diferencias de la colectividad y, en consecuencia, la

¹⁶⁵ Jacques Derrida, en *La mitología blanca* de 1971, indica respecto a la relación de Hegel y la metáfora que: “Sobre todo, el movimiento de la metaforización (origen luego borrado de la metáfora, paso desde el sentido propio sensible al sentido propio espiritual a través del desvío de figuras) no es otro que un movimiento de idealización. Y es comprendido bajo la categoría dominante del idealismo dialéctico, a saber, el relevar (*Aufhebung*), es decir la memoria que produce signos, los interioriza (*Erinnerung*) elevándolos, suprimiendo y conservando la exterioridad sensible. Este esquema pone en obra, para pensarla y resolverla, la oposición naturaleza/espíritu, naturaleza/historia o naturaleza/libertad, vinculada por genealogía a la oposición de la physis a esas otras y al mismo tiempo, a la oposición sensible/espiritual, sensible/inteligible, sensible/sentido (*sinnlich/Sinn*). En ninguna parte este sistema es más explícito que en Hegel. Pues describe el espacio de posibilidad de la metafísica y el concepto de metáfora así definido le pertenece” (Derrida, 2008, pp. 265-266).

¹⁶⁶ No está de más recordar que en 1972, entre disturbios y blasfemias, se realizaron movilizaciones masivas en contra y a favor del gobierno de Allende. Como ejemplo de ello queda en la memoria colectiva la marcha de casi medio millón de personas que, el 4 de septiembre de 1973, se realizó a favor de Allende en el Paseo Bulnes. Nicanor Parra, en la ilustración del artefacto, da cuenta de ese complejo tiempo de movilizaciones donde, más que *unidos*, los dos antagonismos políticos chocaban en el espacio público violentamente.

homogenización física y discursiva que el totalitarismo moderno reclama; en segundo lugar, muestra la tensión estructural propia del artefacto, tensión no mimética entre el propósito del texto y la imagen indiferenciada de la masa que la socaba. Así visto, el resultado de este artefacto político es ofensivo para ambos polos: en su diferencia, la izquierda y la derecha quedan igualadas en la estable concepción burguesa del lenguaje, moneda de cambio propia de la metáfora del progreso moderno.

Con todo, lo más novedoso es la ausencia del tradicional sujeto lírico: ¿Quién está hablando en este artefacto? ¿La masa indiferenciada? ¿Esta última podría emerger como sujeto en ausencia de sus distintivos? Bajo este sello, la carencia de personaje - al igual que la desaparición del tradicional lenguaje antipoético y el libro- es resultado de la detonación fragmentaria de la granada parriana: específicamente, los *Artefactos* ya no precisan del contradictorio energúmeno como mensajero de la ironía. Esta omisión es la decisiva marca de la obra y, como subversivo corolario, involucra irremediamente un equívoco llamado para aquel que observa el artefacto: el espectador se ve interpelado peligrosamente a realizar una interpretación, donde la ausencia de sujeto inestabiliza la posibilidad de un significado sólido - indeterminación que, como veremos, le traerá a Parra problemas políticos a diestra y siniestra-. Esta incertidumbre interpretativa resuena inevitablemente a la definición de *ironía inestable* planteada por Wayne C. Booth:

“Pero todo el mundo sabe que a menudo es difícil y, a veces, imposible encontrar un terreno tan sólido. En muchas obras que se llaman irónicas (...) y que nuestras interpretaciones, incluso cuando se hacen, se nos escapan” (Booth, 1974, p. 233 – *la traducción es nuestra*-).

El método fragmentario de los *Artefactos* ya no admite la presencia de un sujeto lírico que, aunque dividido psicológicamente, es posible de reconstruir narrativamente en una identidad escindida: este último es el caso, por ejemplo, del pasivo antihéroe de *Poemas y antipoemas* o el activo energúmeno de *Versos de*

salón o *La camisa de fuerza*. Al contrario, los *Artefactos* emergen como una configuración de puntos sueltos que, al descomponerse en múltiples partes, se transforman en fragmentos imposibles de reconstruir interpretativamente por medio de una máscara – aunque sea una máscara problemáticamente contradictoria: “el rostro desaparece totalmente en los artefactos” (Morales, 2006, p. 94) explica Parra a Morales. En este punto, y acudiendo implícitamente a Shakespeare, entendemos porque Parra le indica a Juan Andrés Piña que en los *Artefactos* flamean todas las banderas imaginables: concretamente, si la vacuidad shakesperana faculta la aparición de múltiples máscaras y voces; Parra, en 1972, determina encaminar ese vacío al extremo llegando, en consecuencia, a una despersonalización, a una desintegración del sujeto:

“Pero como el proceso de desintegración atómica: desintegración con liberación de grandes cantidades de energía- Ese es el principio de la bomba atómica. Se desintegran los elementos, pero las radiaciones están ahí a disposición” (Morales, 2006, p. 95).

Es interesante analizar la explosión atómica del sujeto y el antipoema en el siguiente artefacto literario:



En el texto observamos, asunto que ya hemos revisado con *Versos de salón* y *La camisa de fuerza*, una denuncia: “*LA POESÍA CHILENA SE ENDECASILABÓ*”. Indiscutiblemente Parra viene declarando hace años, si bien con disímiles contextos históricos y sus correlativos personajes, como los poetas vanguardistas han explotado el canon de la métrica endecasílabo para ejecutar sus construcciones poéticas: “la falla que uno ve en las antologías (...) el bostezo de tumba que sale de las antologías. Lo que pasa es que estos desgraciados cayeron víctimas de una ilusión, de un vicio: había que ¡embellecer!” (Morales, 2006, pp. 132-133) señala Parra a Morales respecto al canon poético nacional. Como analizamos, en *Versos de salón* se comienza a trabajar con esta métrica exhaustivamente, ya no con una sintaxis referida a la estética modernista tradicional, con sus majestuosos y complejos versos, sino con una sintaxis coloquial, en donde la vida cotidiana se inserta generando una ironía estructural irresoluble para la poesía de la época. Con este trasfondo, si retornamos al texto del artefacto y decidimos leerlo por completo, notaremos que se estructura como un dificultoso trabalenguas: “*LA POESÍA*

CHILENA SE ENDECASILABÓ/ ¿QUIÉN LA DESENDECASILABARÁ?/ ¡EL GRAN DESENDECASILABADOR!". Este complejo juego de palabras, paradójicamente, expone en acto lo que precisamente anhela denunciar: un sistema métrico aprisionado en palabras rebuscadas, difíciles de articular para cualquier ciudadano común y corriente – en otras palabras, alguien que no es un vate-¹⁶⁷; es bajo este argumento que discrepamos con Marlene Gottlieb que concluye, a través de una lógica inminentemente modernistas y progresista, que en este artefacto la gran figura que encarna aquel ideal libertario de la poesía es Parra: "Y Parra va a realizar la misión de 'desendecasilabador'" (Gottlieb, 1993, p.1). Sabemos que Nicanor Parra no es el que habla aquí – como veremos, esta idea se explicitará en un ingenioso artefacto-: desde 1954 en la obra parriana no hay identidad entre autor y personaje; sin embargo, y es la radicalidad de los *Artefactos*, en esta tarjeta postal tampoco logramos identificar una máscara concreta. Para dar cuenta de esta subversión, debemos abordar la irónica relación entre texto e imagen.

En una primera observación, más bien superficial, en la ilustración distinguimos a un hombre con libros y vestimentas antiguas efectuando una especie de oratoria: podríamos pensar, bajo estos simples rasgos, que se trata justamente de un poeta. Ahora, si decidimos poner mayor atención a los detalles de la imagen, pareciera que tanto la vestimenta y, especialmente los libros, tienen proporciones superiores a la estatura del poeta. Debemos sumar a esto una serie de rasgos físicos que parecen representar emociones: concretamente, al rostro con los ojos cerrados del hombre le acompañan una sucesión de gotas que pueden representar sudor, nerviosismo o lágrimas posiblemente por el esfuerzo insuficiente que aquella figura, "*el gran desendecasilabador*", experimenta al pretender eludir la tradicional métrica del endecasílabo: es precisamente por la desproporción de su vestimenta y sus libros,

¹⁶⁷ Este trabalenguas recuerda al poema de *Versos de salón* titulado "Se me pegó la lengua al paladar": "*Se me pegó la lengua al paladar/ Tengo una sed ardiente de expresión/ Pero no puedo construir una frase*". Evidentemente, en este poema el sujeto lírico da cuenta de su propia autolimitación irónica; no obstante, también expresa la paradoja del modernismo poético: poesía que, al igual que un trabalenguas, resulta impronunciable para el lenguaje cotidiano.

que a este hombre *le queda grande el traje de héroe*¹⁶⁸. Sumado a esto, y detallando aún más en la imagen, esta representa un monumento o estatua del supuesto ídolo de la libertad métrica; sin embargo, y a diferencia de los monumentos de los próceres, la desproporción de la imagen nos muestra que este ideal no se puede sostener por sí solo. Así, advertimos que la contradicción del artefacto es múltiple: en primer lugar, no perdemos de vista la existencia de una ironía inherente al texto; puesto que explícitamente niega una forma métrica compleja a través de la afirmación de un trabalenguas difícil de pronunciar – juego de palabras que a todos nos haría sudar-. En segundo lugar, y ello nos lleva al conjunto del artefacto, vemos como la ironía entre texto e imagen es radical: el primero, al afirmar la presencia del *gran desendecasilabador* en la base del monumento, es socavado inmediatamente por la ilustración de la estatua, imagen que expresa la dificultad del héroe en liberarse completamente de los rasgos poéticos tradicionales: los grandes libros, los grandes trajes, el difícil trabalenguas que hace sudar al poeta en su oratoria.¹⁶⁹

¿Cómo se observa en este artefacto la desintegración atómica del personaje? ¿El que habla en el texto es el hombre-estatua? El protagonista de la ilustración no tiene nada que ver con la cita que lo acompaña: he ahí la discrepancia entre texto e imagen que hace de este artefacto una vital granada irónica. Por lo tanto, notamos que lo escrito en la tarjeta postal no tiene sujeto que lo enuncie, este último se encuentra ausente, puede ser cualquiera con una salvedad – el hombre de la imagen- si es que anhelamos que la ironía funcione. Esta incompatibilidad entre texto e imagen, que representa una resistencia *aporética* – en términos de H. White- a la afirmación o negación simples propia de la mimesis y, en consecuencia, el

¹⁶⁸ Este popular dicho da cuenta de una persona que, en su función, no puede sostener sus responsabilidades. En este caso, y a diferencia de la interpretación de Marlene Gottlieb, a la persona en la imagen le queda grande su traje de héroe poético.

¹⁶⁹ Es importante volver a recordar que la ironía parriana no pretende una liberación de las tradiciones – como sí es el caso de la modernidad que apela a una *superación histórica progresiva*, a la *novedad y ansiedad de la influencia* propia de las vanguardias-. Al contrario, y aludiendo a Walter Benjamín, la ironía en Parra implica una *posvida* de la tradición: en otras palabras, al afirmarla y negarla al mismo tiempo, hace vivir a la tradición – traduciéndola- a un nuevo contexto histórico, a otra vida, otro mundo. Benjamín dirá al respecto en *La tarea del traductor* de 1923 que, “en efecto, la traducción es posterior al original, pero para las obras significativas, que jamás encuentran sus traductores elegidos en la época de su creación, designa el estado de su *posvida*” (Benjamin, 2007, p. 79).

sujeto lírico, genera una reflexividad radical en los *Artefactos*, asunto que resuena a la noción de *parábasis* de Schlegel y que Paul de Man volverá a plantear en *El concepto de ironía*:

“El término que Schlegel emplea, es ‘parábasis’. La parábasis es la interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en el registro retórico (...) donde la sintaxis de una frase que crea expectativas es súbitamente interrumpida y, en vez de encontrar lo que se espera según la sintaxis establecida, se encuentra algo completamente diferente, una ruptura en las expectativas sintácticas del modelo” (De Man, 1998, p. 252).¹⁷⁰

Creemos que muchos lectores de este artefacto cedieron a las expectativas de la sintaxis planteada por el texto; en consecuencia, supusieron, seguramente afectados por los discursos idealistas de inicios de los 70’, la posibilidad real de un protagonista desendecasilabador – en este caso, el antipoeta Nicanor Parra- y desafortunadamente no advirtieron la *aporía*, la *parábasis*, la interrupción acaecida en el desplazamiento del texto a un nuevo registro - para nada heroico– de la imagen. De esta manera, el artefacto establece una ruptura en las expectativas del modelo ideológico dominante: específicamente, la presencia de la ilustración promueve la negación infinita del texto libertario y, por lo tanto, del héroe o gran narrador que lo enuncia.

Esta ruptura con las expectativas imperantes de la época; en especial con la idea de libertad que, al menos en Latinoamérica, mezclaba catolicismo y redención revolucionaria; en el caso de Chile fue reproducida a través de la nominación heroica, mesiánica y única de un redentor: *Salvador Allende*. La vinculación, evidentemente irónica, que en la obra parriana encontramos entre mesianismo y política se deja ver en sus artefactos religiosos: en ellos, la devoción hacia un gran

¹⁷⁰ En la comedia griega la palabra *parábasis* significaba la interrupción de la continuidad de la obra cuando el coro se dirigía al público. Schlegel utiliza esta imagen para dar cuenta de un recurso poético que, gracias a la interrupción por medio de un segundo registro, segunda voz, se encuentra en perpetuo devenir.

narrador – sea religioso, político o poético- es interpelada infinitamente. Este es el caso, por ejemplo, de la siguiente tarjeta postal:



Para que este artefacto plasme su objetivo, el espectador debe asumir como primer referente la ilustración: por ejemplo, en la imagen es imprescindible estar al tanto del destino del mesías – Jesús-, de la grandeza del sacrificio mesiánico para el catolicismo, de reconocer el signo material de la cruz y, aún más importante, de la insignificancia que en ese gran relato podría abarcar la presencia de un gato. Posteriormente, si a la ilustración le anexamos el texto –“*CRUCIFIQUEMOS ESTE GATO/ Y VEAMOS QUE PASA*”-, se entablan una sucesión infinita de interpelaciones concernientes a la contradictoria colisión que podría entrañar la crucifixión del salvador y la crucifixión de un gato. La ilación irónica entre ilustración/texto no suscita aquí una visión arbitraria del mesianismo cristiano – en la cruz también puede estar un gato-; por el contrario, interpela inagotablemente los

fundamentos del gran relato religioso sin negarlo en su totalidad: específicamente, al afirmar la religión, la tarjeta también cuestiona sus fundamentos al reflexionar la posibilidad de un salvador que no sea humano, el carácter exclusivo de la divinidad de Jesús y el significado tradicional de la cruz, en otras cosas. Así, lo atractivo del artefacto, es que oscila irónicamente entre afirmación cristiana - la imagen- y su negación parcial – el texto-. Por otro lado, y es un dato igualmente imprescindible, la relación imagen/texto sugiere nuevamente la destrucción del personaje en los *Artefactos*: la materialización del objeto – la cruz- es más importante que el crucificado, asunto que atenta evidentemente con el gran relato tradicional del redentor.

Por último, si centramos atentamente nuestras miradas en la ilustración de Tejeda, el inestable vaivén irónico entre imagen/texto recién expuesto se duplica: concretamente, la cruz blanca adquiere mayor preeminencia gracias al fondo oscuro de la tarjeta; además, esta última se encuentra en una especie de cima constituida por apenas una serie de puntos blancos, asentamiento que ofrece la apariencia de un *piso inestable* - siguiendo la terminología de Booth- para ese gran monumento. En consecuencia, debido a la inestabilidad subyacente – sus fundamentos-, la gran cruz se descubre asimétricamente inclinada hacia la derecha; puesto que el pequeño gato, aquella criatura insignificante, sin peso alguno, la desequilibra con facilidad. De esta manera, como ya revisamos en el párrafo anterior, tanto la relación imagen/texto como su redoblamiento en la misma ilustración no niega simplemente a la religión sino cuestiona su tradicional piso estable, su fundamento, por medio de una interpelación dirigida hacia el paradigmático y ausente personaje del salvador: “*CRUCIFIQUEMOS A ESE GATO Y VEAMOS QUE PASA*”.

Una reflexión similar, de la cual debemos subrayar que explicita de mejor manera la vinculación mesiánica del gran relato religioso con el gran relato político-ideológico de inicios de los 70', la observamos en el siguiente artefacto:



-МАРХИСТА?
-NO: ATEO!

En esta tarjeta advertimos una primera contradicción entre ateísmo religioso y ateísmo político que, como revisamos en los poemas “Padre Nuestro” y “Agnus Dei”, se encuentran paradójicamente entrelazados en el contexto histórico latinoamericano de inicios de los 70’. Bajo este contexto, y si netamente realizamos un abordaje del escrito, el artefacto nos muestra, gracias a la respuesta – “NO: ATEO!”-, como la ideología marxista puede reflexionarse retroactivamente como una religión cualquiera: institución ideológica con sus Iglesias, sus pastores, sus héroes libertarios y sus sacrificios redentores. Si continuamos analizando la dimensión textual, la negación expuesta en la respuesta ironiza con la tradicional expectativa de afirmación o reconocimiento identitario que la interpelación ideológica espera recibir a cambio: en otras palabras, ironiza con la devoción sagrada, el “yo soy” althusseriano¹⁷¹, que el gobierno de la Unidad Popular espera

¹⁷¹ La noción estructural que acompaña la interpelación ideológica y la constitución identitaria es trabajada por el filósofo marxista, contemporáneo a Parra, Louis Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* de 1970: “En esta reacción se ejerce la función de *reconocimiento* ideológico que es una de las dos funciones de la ideología (...) Tomemos un ejemplo muy ‘concreto’: todos nosotros tenemos amigos que cuando llaman a nuestra puerta y nosotros preguntamos ‘¿quién es?’ a través de la puerta cerrada, responden (pues es ‘evidente’) ‘¡Soy yo!’”. De hecho, nosotros reconocemos que ‘es ella’ o ‘es él’. Abrimos la puerta, y ‘es cierto que es ella quien está allí’” (Althusser, 2005, pp. 53-54). Parra implícitamente se encuentra ironizando en el artefacto,

recibir de los fieles que acompañan a su salvador. Con todo, si nos introducimos ahora en la dimensión ilustrativa, distinguimos como Tejeda implanta un elemento extraño al escrito, la cruz esvástica, objeto que opera equívocamente al relacionarlo con la dimensión textual: en primer lugar, y es posiblemente el equívoco menos tangible, este símbolo muestra como toda religión – específicamente la cristiana- necesita de una cruz que sostenga a su sacrificado héroe; sin embargo, y aquí el segundo *witz* de la ilustración, la cruz que sostiene al salvador constituye, tanto en el gran relato religioso como en el gran relato marxista, una vinculación directa, debido a su fanatismo, con la ideología fascista de la Alemania Nazi: exacerbación totalitaria ligada a la muerte de la cultura, lo humano y lo diverso. Sabemos que durante el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética realizado en febrero de 1956, Nikita Jruschov reveló los crímenes y abusos que el régimen estalinista había cometido durante años, horrores de Estado que Parra, a su manera y en otro contexto histórico, se encargaba de recordar con este artefacto 16 años más tarde a la iglesia socialista criolla que, en su exacerbación ideológica, lo había exiliado del mundo cultural por pensar distinto.¹⁷²

Sin embargo, como buen *yippie* que rompe con todo, Parra en los *Artefactos* no sólo ironizó con la izquierda chilena sino también puso en ridículo las políticas liberales, individualistas y militares representadas por el gobierno de Richard Nixon: administración que se encontraba inmiscuida, desde 1969, en la guerra de Vietnam, Laos, Camboya y, a finales de 1970, en el derrocamiento del gobierno socialista de Salvador Allende.¹⁷³ Este es precisamente el caso del siguiente artefacto político:

a través de la negación expuesta en la respuesta, con la afirmación – “soy yo”- de la *interpelación/reconocimiento* ideológico althusseriana.

¹⁷² En 1956, el mundo entero se hace consciente de las purgas y el terror estalinista que gobernó a la Unión Soviética durante 20 años. Emmanuel Carrère en *Limónov* recuerda como la poeta disidente al régimen Anna Ajmátova, que Parra conoció en su estadía en Rusia en la década del 60' y probablemente lo influenció en su distanciamiento del peligroso autoritarismo de izquierda, indicó en aquella época que “la revolución ha dejado de devorar a sus hijos, el poder (...) se ha vuelto vegetariano” (Carrère, 2019, p. 72).

¹⁷³ Como revisamos al final del capítulo anterior, este fue uno de los motivos por el que Parra fuera criticado en su visita a la Casa Blanca en 1969; sin embargo, y a diferencia de lo que señalaron sus detractores, nunca aprobó las políticas militares y de inteligencia de Estados Unidos. Esta posición se la explicitará a Silvia Pinto en 1970: “La primera condición para ser *yippie* es estar decidido a todo, la vida individual es lo de menos. Ellos han puesto en jaque dos o tres veces al Pentágono y a la Casa Blanca. Su idea principal es poner en ridículo a la autoridad” (Cárdenas, 2011, p. 245).



Si comenzamos a guiarnos simplemente por el texto de la tarjeta, leemos: *“USA/ NO TE AFLIJAS/ TODO GRAN PAÍS/ TIENE SUS PEQUEÑOS PROBLEMAS”*. En una primer lectura, el texto parece ser un mensaje de apoyo a un país supuestamente abatido por sus problemas – interpretación que algunos detractores de izquierda realizaron del artefacto atacando sin clemencia a Parra por la famosa taza de té con la señora Nixon-; no obstante, si ponemos mayor atención al texto, localizaremos una evidente ironía: concretamente, luego de otorgar el supuesto aval a este país apesumbrado, en las últimas dos frases se expresa una innegable incompatibilidad: *“TODO GRAN PAÍS/ TIENE SUS PEQUEÑOS PROBLEMAS”*. De esta manera, la utilización de los antónimos *“GRAN”* y *“PEQUEÑOS”* marcan un primer contraste que nos hace dudar de la seriedad del respaldo: en otras palabras, nos hace sospechar de la función mimética del mensaje, su literalidad. Por ejemplo, ¿El aviso estará expresando fielmente lo que desea comunicar al enunciar “gran país” o “pequeños problemas”? o, de lo contrario, ¿estará formulando justamente lo opuesto a su literalidad? Más allá de adelantar alguna respuesta, estas preguntas surgidas alrededor del registro textual nos conducen directamente a la gran ironía del artefacto: concretamente, a esa potencia fugaz en donde el texto se enlaza

problemáticamente con el registro de la imagen. De esta manera, la ironía de la dimensión textual se ve enfatizada por la ilustración de una enorme y espectral calavera que tiene grabada la bandera de Estados Unidos; imagen que propone, irremediablemente, la potencia mortífera de este gran país para solucionar sus pequeños problemas. Por otra parte, la ilustración de Tejeda recolecta su materia prima del famoso cartel norteamericano del “Tío Sam” utilizado para reclutar soldados en la primera y segunda guerra mundial. El texto de ese antiguo cartel anunciaba: *“I WANT YOU/ FOR U.S.ARMY/ NEAREST RECRUING STATION”* o *“TE QUIERO/ PARA EL EJÉRCITO DE EE.UU/ ESTACIÓN DE RECLUTAMIENTO MÁS CERCANA”*; a ese texto acompañaba la célebre imagen del “Tío Sam” – un señor con barba y sombrero con la bandera norteamericana que apunta al observador con el dedo índice-, ilustración que funciona coherentemente, miméticamente, con el mensaje escrito: en otras palabras, él personaje es uno con el texto, ambos se identifican mutuamente.

A este tradicional cartel de la primera mitad del siglo XX, Parra modifica su potencial mimético, unívoco, para preparar la equivocidad propia del proyectil irónico: concretamente, si relacionamos ambos anuncios, nos es posible entablar un lazo entre “los pequeños problemas” de USA con el potencial bélico del ejército de ese “gran país”. La alusión de Tejeda al antiguo cartel del “Tío Sam” permite percibir el mensaje contradictorio del artefacto parriano y, en consecuencia, subvertir el anuncio nacionalista del antiguo aviso: el texto del artefacto, supuestamente destinado a apoyar al país estadounidense – al igual que el “Tío Sam” llamando a unirse al ejército- es, a diferencia del primer cartel, socavado por la imagen de la calavera que interpela la ilusión nacionalista a través de la experiencia de la muerte en el abordaje de sus “pequeños problemas”: Vietnam, Laos, Camboya, Chile; pero también, paradójicamente, sus propios compatriotas.

Como hemos revisado, la indeterminación política de los *Artefactos* será un ambiente propicio para las radicales críticas provenientes tanto de la izquierda como de la incipiente derecha pinochetista. La incomodidad generalizada hacia la obra se

debe a su inestable posicionamiento en el complejo contexto político de inicios de los 70'. Por ejemplo, la incertidumbre ideológica de los *Artefactos* queda abiertamente materializada en la siguiente tarjeta postal:



¿Quién es el que habla aquí? ¿El que enuncia estos parlamentos es Nicanor Parra u otro personaje? Más allá de anticipar una respuesta, el artefacto nos evidencia con claridad la inestable ironía política que la obra pone en juego: en específico, la afirmación “*HASTA CUANDO/ SIGUEN FREGANDO/ LA CACHIMBA*” es una exhortación directa a aquellos que, a través de una lógica modernista, buscaban repetitivamente determinar una identidad, un reconocimiento ideológico estable en las tarjetas postales; de esta manera, la frase es una advertencia dirigida con molestia a aquellos que pretendían fijar en un polo político específico a la obra y al

autor.¹⁷⁴ Por esta razón, la segunda parte del escrito - “YO NO SOY DERECHISTA NI IZQUIERDISTA/ YO SIMPLEMENTE ROMPO CON TODO”- procura evadir bruscamente la sofocante categorización dualista de los grandes relatos; sin embargo, y es posiblemente lo más llamativo de la dimensión textual, esta evasión identitaria se realiza por medio de un clásico principio irónico, precepto vinculado a la *dissimulatio*, donde el sujeto que afirma no identificarse en ningún dualismo político- derecha o izquierda- perpetra esta declaración reconociéndose en un tercer espacio, piso estable y superior a los otros dos: el personaje, el Yo fuera de texto - “YO SIMPLEMENTE ROMPO CON TODO”-. Por lo tanto en el escrito, la primera persona gramatical actúa en una superficie intocable, un *a priori* íntegro y favorecido que pretende, en pos de mantener su estabilidad excepcional, romper con todo los pisos inferiores. No obstante, y es la gran fuga irónica del artefacto, si vinculamos la afirmación textual con la ilustración de Tejeda, transitaremos de la ironía estable, donde la integridad del Yo no es amenazada, a la peligrosa e irresoluble ironía inestable: dicho de otro modo, en la vinculación texto/imagen advertimos la destrucción del sujeto, del Yo, que previamente afirmaba con tranquilidad y distancia la devastación de los polos ideológicos. De este modo, si hasta este momento la expresión “YO SIMPLEMENTE ROMPO CON TODO” implicaba a un personaje exento de su ironía; ahora, al añadirle la imagen de un elefante furioso, aquel piso estable se ve contrariado. Para comprender esto, retomemos las preguntas realizadas al principio: ¿Quién es el personaje que habla? ¿Un humano? ¿Un elefante rabioso? ¿Una bestialidad acéfala, sin sujeto y fuera de ley, que se desmembrana en parcialidades? Si anteriormente el Yo se encontraba desembarazado de su afirmación; en este momento, en relación con la imagen, la primera persona gramatical es socavada: el que habla no es necesariamente la máscara humana- por ejemplo, Parra, el energúmeno u otro personaje-; al contrario, es una bestia furiosa que, en el momento de afirmar su humanidad,

¹⁷⁴ *Fregar la cachimba* significa popularmente en Chile “molestar”, “fastidiar”. El origen etimológico de la palabra proviene del portugués *cacimba*, que refiere a una vasija para recoger agua. *Hasta cuando friegan la cachimba* se refiere, retóricamente, a aquellas personas que repiten constantemente la misma acusación: se podría parafrasear como “hasta cuando dicen lo mismo”.

irónicamente rompe con ella: en otras palabras, despedaza la legalidad del personaje.¹⁷⁵

De este modo, notamos como la ironía de los *Artefactos* consiguieron convulsionar aún más el candente ambiente ideológico de la época. Los corolarios no tardarán en llegar: por ejemplo, un cronista incógnito en un diario colindante a la Unidad Popular – *Puro Chile*- indicó en 1973 que “antes que una creación literaria, los *Artefactos* parecen una sórdida exhibición de groserías. Sin duda, tendrán una brillante acogida en los medios “esnob” del Barrio Alto. Pero desde el plano del hombre común, del lector sencillo que tenía a Parra como un buen poeta, se ven los artefactos como una triste exposición de los más bajos sentimientos. Desde el plano político, los artefactos son una colección de afiches postales expresamente editados para atacar a las fuerzas de Izquierda” (Gumucio, 2018, p. 323); por otro lado, el poeta y periodista argentino Jorge Huasi, desde su exilio, comparó a Nicanor Parra con su hermana, “mientras Nicanor se despeña hacia la coexistencia turbia, contra natura, verificadamente equívoca hasta rozar con lo amoral histórico, Violeta se proyecta, enfuturada, hacia la lucha armada contra el imperialismo” (ibid., p. 323); Mario Benedetti, que hasta *La camisa de fuerza* respaldaba totalmente a la obra parriana¹⁷⁶, indicó que “a partir de los *Artefactos* su humor se hace excesivamente ríspido y pierde la mejor parte de su gracia” (ibid., . 221); por último, el 10 de abril de 1973, el poeta Miguel Arteche en *Las últimas noticias* publicará “Parrafactos”, artículo que señala que los *Artefactos* es la obra “del payaso que en medio de la pista de aserrín comienza a lanzar idioteces (...) blasfemias subdesarrolladas – no

¹⁷⁵ Jacques Derrida, en *El Seminario La bestia y el soberano (2001-2002)*, indicará que la bestia “ya no respeta nada, desprecia la ley, se sitúa de entrada fuera de la ley, a distancia de la ley. Para la representación corriente, a la que nos referimos para empezar, el soberano y la bestia parecen tener en común que su ser es estar-fuera-de-la-ley” (Derrida, 2010, p. 36). La máscara de la primera persona gramatical se constituye, precisamente, por la ley humana, la ley de los símbolos o el pensamiento racional; cuestión que se observa con claridad en las metódicas formulaciones de Descartes y, especialmente, Kant. El artefacto, al hacer convergir contradictoriamente la legalidad del Yo y el fuera de ley de la bestia, hacer explotar la constitución del sujeto moderno. Esto nos permite entender el enunciado parriano de otro famoso artefacto donde la presencia del personaje es puesta en tela de juicio: “CONSTE QUE YO NO SOY EL HABLA”.

¹⁷⁶ Advertimos claramente ese apoyo en *Nicanor Parra o el artefacto con laureles* publicado el 17 de octubre de 1969: “La verdad es que el prestigio literario de Parra en las nuevas promociones chilenas es lo suficientemente firme y creciente, como para que su madurez se agite con un Premio Nacional” (Benedetti, 1972, p. 13).

las grandes blasfemias de otros tiempos- (...) insolencias contra un héroe mítico de nuestro tiempo. El incansable poeta que es Parra ha querido practicar una forma de suicidio” (p. 13)¹⁷⁷. En consecuencia, si la ironía de los *Artefactos* claramente no fue útil para los propósitos del gran relato revolucionario, tampoco lo será para la contrarrevolución: su oscilación ideológica perturbó de igual forma a la derecha chilena que se encontraba *ad portas* del golpe de Estado. Por ende, al romper con todo piso ideológico –incluido la estabilidad del personaje–, la obra parriana quedó en *piso de nadie*. Este complejo contexto histórico se lo comentará a Juan Andrés Piña en 1990:

“[los *Artefactos*] Es una poesía, como te dijera yo, que actúa en el espacio público y tiene que ver con el mundo de la historia, con las ideas, con los problemas, y necesariamente debe hacerse cargo de esas consecuencias. Yo me acuerdo que, poco después del 73, al rector de la Universidad Católica, almirante Jorge Swett, le preguntaban las razones del golpe. Entonces, él sacaba de un cajón los *Artefactos*, los ponía en una mesa y decía: ‘Para que nunca más vuelva a ocurrir esto’. Después mandó a quemarlos” (Piña, 2019, p. 42).

Pese al dolor de cabeza suscitado por los *Artefactos*, Parra se encargó de destacar perseverantemente a las fracciones políticas que en las tarjetas postales “*yo no soy el que habla*”. Esta ambigua declaración, que nuevamente encarna la explosión del personaje – el Yo- en la obra, fue descrita abiertamente por Parra a Silvia Pinto en 1970:

“Es un error grande pensar que los ‘artefactos’ son pronunciamientos políticos. Son parlamentos dramáticos. Yo no soy poeta lírico, sino dramático. Guardando las distancias, soy dramático en el sentido de Shakespeare y Cervantes lo fueron. No podemos condenar a Cervantes por

¹⁷⁷ En conversación con Juan Andrés Piña, Parra señala que con los *Artefactos* se explicita “la explosión del yo, es decir, de la identidad. Cuando salieron los *Artefactos* se pensaba que ya se había acabado todo, que Parra terminaba como poeta” (Piña, 2019, p. 33). Esta es otra forma de abordar lo que, controversialmente, mencionó Arteche en 1973: el suicidio en los *Artefactos* no es de Parra, sino del personaje parriano.

las incongruencias de Sancho, Yo soy un escenario en el que aparecen toda clase de personajes. Es un error infantil pretender identificarme con cualquiera de ellos” (Cárdenas, 2011, p. 243).

Al no reconocerse en ninguna bandera ideológica, en ninguna militancia política, Parra en 1972 hizo flamear todos los emblemas con el objeto de ponerlos en entredicho, infinitamente. De esta manera los *Artefactos*, en aquel convulsionado escenario histórico, fue una invitación a bailar a través de la relatividad y la indeterminación: este es el motivo de que, debido a su inherente irresolutividad entre texto/imagen, las tarjetas postales permitían al lector, que lograra bailar con ellas, experimentar la retirada de ese estable monstruo moderno denominado *identidad o reconocimiento ideológico*; en contraste, aquellos lectores que no sabían bailotear con la ambigüedad, comprobaban la consecuencia inmediata de la ironía: proceder, con molestia, a llenar el equívoco, la genialidad, por medio de una postura ideológica rígida. Esta es una de las tantas razones de que los parlamentos dramáticos parrianos, en tanto fragmentos energéticos que salen explosivamente disparados, recuerden a la cúspide de la escritura romántica: los *fragmentos*. Estos últimos, puestos en acto en el siglo XVIII por Schlegel y el grupo de Jena, obraron como un dispositivo irónico nunca antes visto y, no por nada, comparten con los *Artefactos* genialidades distintivas: en primer lugar los *Fragmentos*, al igual como hemos analizado en los *Artefactos*, distaban de ser un conjunto homogéneo, coherente e indiferenciado de contenidos a abordar¹⁷⁸; en segundo lugar, se caracterizaban por la ausencia de personaje, los *Fragmentos* emplearon una escritura anónima, sin sujeto, donde no se podía diferenciar con claridad si era Schlegel o algún colaborador el que los había escrito¹⁷⁹; en el caso de los *Artefactos*,

¹⁷⁸ Lacoue-Labarthe y Nancy señalan en *El absoluto literario* que los *Fragmentos* “no será un proyecto literario, y no abrirá una crisis en la literatura, sino una crisis y una crítica generales (social, moral, religiosa, política: todos estos aspectos se encuentran en los *Fragmentos*) de las cuales la literatura o la teoría literaria serán el lugar privilegiado de expresión” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 23).

¹⁷⁹ Lacoue-Labarthe y Nancy señalan en *El absoluto literario* que “los *Fragmentos* - ese vértice extremo de la escritura romántica al que tanta importancia acordaba Friedrich- constituyen un conjunto colectivo y anónimo que debemos a los hermanos Schlegel, a sus esposas, a Novalis y a Schleiermacher reunidos y que, aunque llevan innegablemente la marca de Friedrich, constituyen hasta tal punto la obra de todos que la crítica histórica tropieza, en un centenar de fragmentos, con inextricables problemas de atribución” (Ibid., p. 38).

se advierte esta ausencia en el irónico desdoblamiento colaborativo realizado por Parra y Tejeda: concretamente, en esta escisión autoral, emerge indiferenciadamente una mezcla de registros, voces y voluntades que se plantean reflexivamente una contra otra; por último, ambos tenían como finalidad plantearse por sí mismos, en absoluta autonomía. Estas tres características representaron la pureza del género irónico y, a finales del siglo XVIII, Schlegel lo pondrá en acto performativamente en el fragmento 206 de *Atheneaum*:

“Un fragmento igual que una pequeña obra de arte tiene que estar completamente aislado del mundo que lo rodea y cerrado en sí mismo como un erizo” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 164).

Esta llamativa clausura del fragmento sobre sí mismo, la integralidad orgánica que Schlegel representa a través de la figura del erizo evoca, en una especie de *posvida* benjaminiana, la definición que Parra otorgará los *Artefactos*:

“Yo prefiero decir que un artefacto es una configuración lingüística autosuficiente, que se basta a sí misma (...) Una configuración lingüística que tiene sus leyes propias, digamos, que se sostiene por sí misma. Una estructura lingüística en último término, primaria sí, muy elemental” (Morales, 2006, pp. 87- 88).

Advertimos, así como en Schlegel y Parra la ironía, al igual que el personaje, no se encuentran en ningún punto, en ningún centro del *Artefacto-fragmento*: específicamente, estos al ser una pequeña obra por sí sola, donde cada ingeniosa esquirra vale por sí misma, evaden la totalidad del sujeto, la totalidad del Yo. Por otro lado, y sumándose a lo anterior, al relacionarse con el *Witz*, la genialidad fragmentaria que, en el caso de los *Artefactos*, se advierte con claridad en la irresolutividad texto/ilustración, proporcionan un juego retórico equívoco, peligroso, que en el instante de afirmar alguna proposición es negada inmediatamente por una segunda dimensión. Por lo tanto, la antinomia interna de la ironía schlegeliana, en

su *posvida* parriana, articula irreductiblemente su apartamiento fragmentario con el todo: con el sujeto y la obra total, siempre en potencia, en tanto proyectil galvanizante que no termina nunca de integrarse.

Para terminar, debemos preguntar: ¿Cuál habrá sido el motivo de poner en juego la genialidad fragmentaria a través de tarjetas postales? La explosión del libro trae consigo la alteración en el funcionamiento cotidiano de las tarjetas; estas últimas, tomando a Walter Benjamin como apoyo, dejan de ser parte de *la concepción burguesa del lenguaje*: en primer lugar, ya no cumplen con el objeto postal tradicional de promover una vinculación mimética entre mensaje/imagen; en segundo lugar, desbarata completamente la instrumentalizada teleología del fin o meta a llegar: el destinatario. El contenido inmaculado de la tarjeta postal, las bellas imágenes y mensajes tradicionales que evocan una comunicación estable con un final ideal, se pierden con la ironía de los *Artefactos*; estos últimos impulsan al lector a hacerse acreedor de un mensaje fragmentario, indescifrable e irónicamente irresoluto, donde la belleza del destino hegeliana es subvertida radicalmente. Sin lugar a duda esta reflexión emplaza a los exámenes realizados por Jacques Derrida en *La tarjeta postal. Desde Sócrates a Freud y más allá* de 1980, escena de escritura que convoca a ese *más allá* del sentido, *más allá* del placer comunicacional, *más allá* del sujeto, *más allá* del *telos* propio de los grandes relatos modernos:

“Como el demonio de Sócrates -que habrá hecho escribir a todo el mundo, empezando por aquel que se supone que no lo hizo nunca-, ese autómeta retorna sin retornar a nadie, produce efectos de ventrílocuo sin origen, sin emisión y sin destinatario. Está apostado únicamente, la posta en estado “puro”, una especie de cartero sin destino. Tele -sin telos. Finalidad sin fin, la belleza del diablo” (Derrida, 2001, p. 254).

Efectivamente las tarjetas postales parrianas expresan en acto, al igual que los fragmentos schlegelianos, la ausencia de destino, intencionalidad y destinatario propio de la ironía moderna: el lector, aún hipnotizado por el *telos* moderno, en la

irresolutividad de las tarjetas postales logra salir de su modorra al advertir, al menos por un instante, aquel *más allá* del reconocimiento identitario que toda ideología exige. Visto así, los *Artefactos* radicalizaron las líneas asentadas por la antipoesía años atrás: la concentración verbal, la desaparición del hablante lírico, la asunción de lo prosaico, la experimentación con las subculturas periodísticas, comerciales y políticas. A pesar de ello, la sombra del horror, la muerte y la censura se encontraba a un paso: el 11 de septiembre de 1973 se produce el golpe de Estado perpetrado contra el gobierno de Salvador Allende. Este será un interminable y espantoso proceso dictatorial donde Nicanor Parra una vez más será interpelado: ¿Qué hizo Parra luego del golpe de Estado? Lo que sí sabemos es que, después de estar desterrado de la cultura en el gobierno de la Unidad Popular, a finales de 1973 Parra acepta volver a la dirección de la Escuela de Física y Matemáticas de la Universidad de Chile; sin embargo, y como había anunciado tiempo atrás, con la muerte de Neruda, medio cuerpo de profesores exiliados, el INBA convertido en un campo de exterminio y los *Artefactos* quemándose en piras, no contará con el apoyo de la dictadura: las granadas atómicas serán descartadas en ese peligroso contexto. Así se lo señalará años después a Juan Andrés Piña:

“Tres veces trataron de incendiar esta casa de Isla Negra y se cagaban en la puerta todas las noches. En 1977 incendiaron la carpa donde se presentaba la obra *Hojas de Parra*. Después, en 1985, me quemaron totalmente el Castillo, una casa que recién había comprado en Las Cruces” (Piña, 2019, p. 41).

Para escribir en la sombría y perpetua dictadura, para instalar una oscilación irónica eficaz en el Chile militarizado, las máscaras, los personajes, deberán reaparecer en la obra: este será el caso, en 1977, de Domingo Zárate Vega, el extraño predicador ambulante de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*.

IV

El predicador de Elqui o el retorno del personaje irónico en dictadura militar

“Entonces el personaje se hace contradictorio. Y la contradicción es la base del dinamismo mental y del dinamismo de la naturaleza, y del dinamismo de la historia. De manera que, el personaje se hace contradictorio o muere”.

Nicanor Parra

Conversaciones con Nicanor Parra

“Pero ¿qué sucedería si la ironía fuera siempre la ironía de la comprensión, si lo que estuviera en juego en cuanto a la ironía fuera siempre la cuestión de si es posible comprender o no comprender?”.

Paul de Man

El concepto de ironía

Parra, posterior a la publicación de *Artefactos* y el golpe de Estado de 1973, incubó hasta 1977 cinco años de profundo silencio. Es lo que impulsó distintas especulaciones políticas tanto de izquierda como de derecha¹⁸⁰; sin embargo,

¹⁸⁰ A este silencio de Parra los poetas ligados a la Unidad Popular lo interpretaron como el mutismo de un personaje reaccionario, burgués, derechista y cómodo con lo que estaba sucediendo. Esta fue la opinión, por ejemplo, de poetas como Gonzalo Rojas, Armando Uribe, Hernán Valdés e incluso Ángel Parra. A diferencia de ellos, Raúl Zurita, torturado en el Angamos - barco de la Armada- y militante comunista, junto a Juan Luis Martínez, no le molestó este proceder silencioso de Parra: lo admiraban profundamente. Zurita le dirá a Sabine Drysdale y Marcela Escobar que “mi admiración hacia él era absoluta, pasaba sobre las cosas políticas. Él era un opositor, con una historia que se arrastraba del tiempo del té con la señora Nixon, que fue un episodio bastante lamentable. Lamentable, no por parte de Nicanor, sino que por parte de quienes se le tiraron encima, de quienes lo atacaron” (Drysdale & Escobar, 2014, p. 216).

concebimos que el mutismo de Parra es aún más complejo y se enmarca en el contexto represivo y arbitrario de la dictadura del funestamente famoso general Pinochet. Sabemos que en 1974 Parra dictó en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile un taller literario titulado “Lo que está pasado”¹⁸¹: pero ¿qué era lo que específicamente estaba ocurriendo en esos oscuros años dictatoriales? Desde 1973 la junta militar no se pensó a sí misma como un paréntesis restaurador; al contrario, fue desde el primer minuto un experimento de refundación nacional, un intento totalitario de purificar a Chile del denominado cáncer marxista, las perversiones estatales, la demagogia de los políticos, el igualitarismo populista, la rebeldía juvenil y el desorden de las masas. Según Brunner, para lograr este objetivo, Pinochet y sus colaboradores se inspiraron en una triple dimensión:

“el *neoliberalismo* que opone el mercado a la política; de la *seguridad nacional* que define a la oposición como subversión interna y de una *retórica occidentalista* de guerra fría y valores católicos tradicionales que concibe a Chile como pieza estratégica en una guerra sin tiempo, sin fronteras ni frentes, que el ‘comunismo internacional’ libraría en todo el mundo por la supremacía geopolítica: económica, militar, cultural y política” (Brunner, 1988, p. 50).

Tras décadas de tentativas vanguardistas y revolucionarias tanto en el arte como en la política, en el Chile dictatorial expresarse libremente era extremadamente peligroso: ¿Cómo volver a escribir en un contexto tal sin denunciarse a sí mismo? En este entramado histórico, el silencio de Parra fue radical: no era momento para

¹⁸¹ El Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, ubicado en calle República 475, bajo la dirección de Cristián Huneeus, fue el refugio de Nicanor Parra, Enrique Lihn, Ronald Kay y Patricio Marchant en la década del 70': por sus áreas pasaron, en su juventud, la generación de Pablo Oyarzun, Damiela Eltit, Raúl Zurita, Paz Errázuriz, Carlos Leppe, Lottie Rosenfield, entre otros. Raúl Zurita le recordará a Sabine Drysdale y Marcela Escobar que “el Pedagógico estaba absolutamente dominado por el Partido Comunista, con tipos brillantes; pero un grupo se escindió y se fue a Ingeniería y formó el Departamento de Estudios Humanísticos dentro de esa escuela. Allí estuvo Nicanor Parra. No fue intervenido por los militares porque se suponía que eran profesores de derecha, lo que no era cierto” (ibid., p. 222).

prolongar el desarrollo explosivo de las tarjetas postales - los *Artefactos* - o revivir el ingenio del energúmeno de la década del 60¹⁸². A este argumento es ineludible añadir que, días posteriores al golpe militar, el último representante de la trinidad vanguardista, el poeta revolucionario y premio Nobel de literatura Pablo Neruda, había fallecido por causas inciertas el 23 de septiembre de 1973: de esta manera, con Pinochet al mando, ya no era tiempo de héroes, salvadores o vates en el mundo del arte y la política. Según Norbert Lechner, en *Los patios interiores de la democracia*, la experimentación del fin de la modernidad revolucionaria en Chile fue un modelo paradigmático:

“En ningún país el fracaso de la visión heroica, casi prometeica, del desarrollo está tan a la vista como en Chile. Ni las políticas desarrollistas de Frei ni las reformas socialistas de Allende ni las medidas neoliberales de Pinochet cristalizaron en un proceso de transformación social sostenido y estable” (Lechner, 1988, p. 113).

¿Cómo expresar ironía en este represivo contexto? ¿Cómo retomar a un personaje escindido como el energúmeno o una bomba atómica como los *Artefactos* si, por algún equívoco, la muerte acecha en la esquina? Martín Hopenhayn, en *Ni apocalípticos ni integrados*, desarrollará una interesante reflexión generacional de aquel complejo período histórico:

“[se buscaban] nuevas formas de narrar el espíritu de una generación de latinoamericanos perdidos, que llegó tarde a la épica de los 60, alcanzó a respirar su resaca, se desencantó y tuvo miedo, pero no se resigna ni al cinismo ni al nihilismo de fin de siglo. Una generación que reclama el acto de soñar pese al despoblamiento radical de los sueños colectivos, o a causa

¹⁸² Parra, el año 1989 en el diario *La Época*, le indicará a Ana María Foxley que “yo estuve en silencio [durante la dictadura] simplemente por razones económicas, porque no dispongo de un editor que se interese en los términos que yo considero que debería interesarse” (Costa, 2014, p. 41). En esta respuesta Parra expresa que, posterior a la quema de sus *Artefactos* por lo militares en 1973, ningún editor estaba interesado en publicar su obra por el peligro que implicaba asumir esa tarea.

de dicho despoblamiento. Pero a la vez reclama este derecho sin gritar demasiado ni recurrir a la violencia, sea por un estético rechazo al mal gusto, un fantasmático temor al caos” (Hopenhayn, 1994, p. 13).

En este ambiente totalitario, gran parte de los escritores intentaron exponer un nuevo lenguaje para narrar el espíritu generacional de esa sombría época: relatos que, sin ser nihilistas o cínicos, procuraban no gritar demasiado para prevenir las brutales consecuencias que aquello podría arrastrar. En la mayoría de los casos, se resolvió emplear una escritura retorcida, influenciada particularmente por el posestructuralismo francés, desarrollando narraciones considerablemente espinosas para ser desentrañadas por los militares: por ejemplo, Enrique Lihn forja una versión chilenezada del posestructuralismo a través del personaje, modernista y criollo de fines de siglo XIX, Pompier; por otro parte, Enrique Lafourcade ejecuta una labor propia con el personaje monsieur Lafourchette que fue capaz de expresar ocurrencias que no estaban permitidas en esa época; Cristián Huneuus, a través del personaje Gaspar Delanuit, fue otro claro ejemplo de este particular uso; por último, no está de más acentuar que en aquel período Patricio Marchant se hallaba traduciendo a una de las figuras más preponderante del posestructuralismo francés: el filósofo de origen argelino Jacques Derrida. Como entrevemos, a consecuencia de la hostilidad del autoritarismo militar, los escritores estimaron conveniente acudir a numerosas máscaras/personajes para prolongar, sin exponer arriesgadamente, su labor artística¹⁸³. Parra no será la excepción. Sin embargo, y a diferencia de los ejemplos recién nombrados, propondrá una máscara inocente y popular, personaje que en principio asoma *aparentemente* con poca lucidez y profundidad: en otras palabras, un disimulado mamarracho imposible de amenazar al orden dictatorial.

¹⁸³ Enrique Lihn, en 1983, reflexionará sobre ello en el artículo “Disfraz versus uniforme”. Este artículo fue publicado, póstumamente, por Germán Marín en *El circo en llamas* de 1997: “El uniforme de un agente del Estado guerrero se convierte, con gran facilidad, en el disfraz o camuflaje de los malos instintos, mientras que en el otro polo el disfraz con que se echa a correr la creatividad es, en el contexto de la opresión, una transgresión por que libera el deseo o lo sugiere” (Lihn, 1997, p. 482). Aquí Lihn se refiere específicamente a los usos de la máscara y sus desdoblamientos que permiten sortear, creativamente, la censura dictatorial. Este desdoblamiento será una característica elemental del Cristo de Elquí parriano.

Parra señalará esta particular - y engañosa- condición de su nuevo personaje a Leonidas Morales:

“Yo creo que en esto tiene que ver también el golpe militar. Tiene que ver el golpe militar. Porque después del golpe uno se pregunta, bueno, ¿se perdió todo? ¿Se perdió toda posibilidad de discurso tradicional? ¿Todo se va a reducir al lenguaje militar? No, pues. A lo mejor nosotros con restos del discurso tradicional podemos tratar de armar un espantajo (...) a mí se me hace difícil pensar que sin el golpe militar yo hubiera llegado al Cristo de Elqui. Además yo necesitaba una máscara por razones de supervivencia personal, a través de la cual decir algo (...) es una superación de todo. Porque el tipo aparentemente se presenta provisto de recursos muy limitados” (Morales, 2006, pp. 116- 117).

¿Quién es este Cristo de Elqui al que Parra echa mano para reformular, *aparentemente sin peligro*, su voz irónica en el escenario dictatorial? Creación dramática por excelencia, el personaje que habla en los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de 1977 se basó, en realidad, en un extraño predicador ambulante llamado Domingo Zárate Vega que, por la década del 30', se autodenominó a sí mismo “Cristo de Elqui”¹⁸⁴. Parra, mientras estudiaba en el Internado Nacional Barros Arana, fue testigo directo de las prédicas y sermones que Domingo Zárate dispensaba en la Quinta normal; experiencia de juventud que le transmitirá a Juan Andrés Piña en 1990:

¹⁸⁴ Nacido el 20 de diciembre de 1897 en Río Hurtado, provincia de Limarí, Domingo Zárate Vega, a la edad de 30 años, recibe la noticia de la muerte de su madre: desde ese momento comenzó a recibir “revelaciones” que promovieron, durante los siguientes cuatro años, el abandono del mundo obrero a través de un voto de pobreza. Durante la década del 30', tanto en Vicuña y La Serena como en Santiago, el Cristo de Elqui se hizo famoso: en sus viajes lo esperaban miles de fieles y supuestos apóstoles. En su estadía en Santiago, la Dirección general de Sanidad le diagnosticó un “delirio místico crónico” que lo llevó a internarse en la entonces denominada Casa de Orates: asilo para perturbados mentales. Al salir libre después de cinco meses, continuó predicando por 18 años tanto en Chile como en el extranjero; incluso llegó a escribir su propio evangelio. En 1948 pondrá fin a su misión evangelizadora. Morirá en 1971, olvidado por las masas.

“Yo lo vi muchas veces: era un personaje de la década del treinta que andaba en la Quinta Normal, en Santiago y en todo Chile. Era un hablador callejero, analfabeto y medio loco, naturalmente. Siempre andaba con toga. Publicaba lo que llamaba sus *folletos*. Me llamaba la atención por ser un tipo que andaba vestido de esa manera: un francotirador de una iglesia inexistente” (Piña, 2019, p. 34).

Debemos recalcar lo siguiente: no nos interesa aquí la identidad real de Domingo Zárate Vega, sino la construcción dramática –*dramatis personae*– que Parra realizó con esa materia prima. Concretamente, y a diferencia del intelectual e inaccesible lenguaje utilizado por sus coetáneos en la creación de sus personajes, Parra recurre al lenguaje popular que, como le señaló a René de Costa en 1987, “es Made in Chile, aquí se asume la precariedad del lenguaje y de la vida chilena. Nada de mundos artificiales” (Parra, 2011, p. 993) ¿Qué peligro podría acarrear, al menos para el totalitarismo militar, un inofensivo personaje callejero, sujeto lírico analfabeto, con lenguaje precario, que se encuentra permanentemente atravesado por la locura? Parra recordará estas limitaciones y delirios del Cristo de Elqui a Juan Andrés Piña:

“No, yo no me atrevía a conversar con él, lo miraba desde lejos. Se trataba de un hombre joven, no de una gran estatura, pero muy tenso. Tenía una gran capacidad para retener a la gente. Una vez que te ponías a escucharlo, debías seguirlo indefinidamente, aunque fuera disparate tras disparate lo que estaba diciendo” (Piña, 2019, p. 34).

Esta excentricidad absurda y supuestamente inofensiva del personaje del Cristo de Elqui se explicita en los dos primeros poemas que introducen los *Sermones y prédicas* de 1977:

- Y AHORA CON USTEDES
Nuestro Señor Jesucristo en persona

*que después de 1977 años de religioso silencio
ha accedido gentilmente
a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa
para hacer las delicias de grandes y chicos
con sus ocurrencias sabias y oportunas
N.S.J. no necesita presentación
es conocido en el mundo entero
baste recordar su gloriosa muerte en la cruz
seguida de una resurrección no menos espectacular:
un aplauso para N.S.J.*

- *Gracias por los aplausos
a pesar de que no son para mí
soy ignorante pero no cretino
hay algunos señores locutores
que se suelen pasar de la raya
por arrancar un aplauso barato
pero yo los perdono
por tratarse de bromas inocentes
aunque no debería ser así
la seriedad es superior a la chunga
sobre todo tratándose del evangelio
que se ríen de mí perfectamente
que esta no sería la primera vez
pero no de N.S.J.
el respetable público dirá.*

(Aplausos)

Logramos distinguir que la presentación de la obra se efectúa en un programa de televisión: *“nuestro programa gigante de Semana Santa”*. El animador, en una

correspondencia evidente al programa televisivo “Sábados gigantes”¹⁸⁵, en su performance, confunde al Cristo de Elqui con el mismo Jesucristo - *“después de 1977 años de religioso silencio/ ha accedido gentilmente/ a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa”*-; así, el presentador despliega una ambigüedad temporal e identitaria que favorece, burlescamente, la indeterminación del personaje parriano. Bajo este marco, advertimos que esta presentación encarna, en realidad, el discurso que la dictadura pretende imponer: narración que, al ridiculizar a los “locos” que aspiran a ser salvadores, debe ser liviana, poco seria y superficialmente entretenida. En el segundo poema, vemos desarrollar la respuesta del Cristo de Elqui a esta presentación; paradójicamente, la réplica de este delirante personaje exhibe mayor sensatez y profundidad que la mofa sarcástica del animador: en primer lugar, afirma que no es Jesucristo – *“Gracias por los aplausos/ a pesar de que no son para mí”*- y, en segundo lugar, aclara que aquella confusión temporal e identitaria fue una performance teatral del animador para entretener, en su burla carnavalesca, a las masas: *“soy ignorante pero no cretino/ hay algunos señores locutores/ que se suelen pasar de la raya/ para arrancar un aplauso barato/ pero yo los perdono/ por tratarse de bromas inocentes”*. El Cristo de Elqui, conscientemente, se ofrece en el escenario televisivo como objeto de humillación; dicho de otro modo, se sacrifica, decide ser víctima de la “broma inocente” del discurso autoritario, burla que lo identifica como un extravagante fenómeno de circo – esto recuerda a Jesús cuando fue designado, por los romanos, como “rey de los judíos”-; a pesar de esta renuncia, al final de su respuesta, subraya con seriedad la importancia del evangelio y Jesucristo - *“que se rían de mí perfectamente/ que esta no sería la primera vez/ pero no de N.S.J./ el respetable público dirá”*. Vemos como el Cristo de Elqui finaliza su respuesta confiando al público el lugar de juez; sin embargo, y lamentablemente para él, aquel magistrado no tomará en cuenta su serio razonamiento: las masas, constreñidas ideológicamente por el discurso

¹⁸⁵ Resulta pertinente subrayar que “Sábados gigantes” fue liderado por Mario Kreutzberger - Don Francisco- desde la década del 60’; específicamente el animador, en el contexto de dictadura militar, se transformó en la figura más célebre de la televisión chilena. Respecto a este primer poema introductorio, Parra indicará a Leonidas Morales que “este es el mundo chileno de los últimos quince años. Es decir, de Don Francisco” (Morales, 2006, p 116).

autoritario, aplauden acríticamente, satisfechos e inconscientes los dichos del animador; en otras palabras, los representantes del pueblo no tienen problemas con la confusión de personajes – incluso la necesitan- y sólo vienen a festinar burlescamente del sacrificio televisivo: ellos, como el animador, son parte del guion socio-cultural de la época. Si admitimos el rol histórico de la televisión chilena en la dictadura militar, percibiremos como la introducción de *Sermones y prédicas* nos presenta a un país confinado a las pantallas televisivas, ajeno al espacio público: la televisión, con el propósito de suprimir la terrorífica información sobre desapariciones y crímenes políticos, promovió la exhibición carnavalesca de personajes excéntricos, inofensivos para el sistema autoritario, que circulaban todas las semanas en los programas acompañados de las risas burlescas del animador y el acrítico público presente¹⁸⁶.

Pero ¿en qué terreno de ambos poemas introductorios vemos emerger la inestable ironía parriana? Si el examen recién desplegado nos exhibe con claridad el contenido carnavalesco que atraviesa a los *Sermones y predicas*, permanecer exclusivamente bajo esa dimensión no permite visibilizar la indiscutible complejidad de la obra. Bajo este aspecto, lo más interesante del análisis emerge gracias al abordaje prosódico de ambos poemas; específicamente en el segundo, distinguimos que Parra retorna novedosamente a la métrica del tradicional endecasílabo que había dejado atrás en *Artefactos*: justamente, en el momento donde emerge por vez primera la voz -el sermón- del Cristo de Elqui en la obra, notamos la acción de flexibles endecasílabos, versos que al oscilar entre diez, once y doce sílabas, tienen como objetivo diferenciarse de la monotonía del sonsonete clásico. Por ende, si admitimos que el segundo poema nos presenta la novedad de

¹⁸⁶ Alejandro Zambra, que realizó su tesis doctoral sobre los *Sermones y prédicas*, señala respecto al contexto histórico de la televisión chilena que “no viene mal recordar que este tipo de personajes pintorescos solían figurar en esos programas, presentados generalmente desde el paternalismo ‘comprensivo’ de la voz oficial” (Parra, 2011, p. 997). Desde la década del 60’, Mario Kreutzberger fue acusado constantemente de burlarse de los invitados, concursantes y público de su programa. Un ejemplo paradigmático lo experimentó, en 1987, la banda chilena de trash metal “Necrosis” que, en el momento de interpretar en vivo sus canciones cargadas de contenidos de protesta contra la dictadura, el animador los interrumpía para burlarse de ellos. Parra, comentando ambos poemas, le indicará a Leonidas Morales que “por otra parte, qué oponemos nosotros a la dictadura. ¿La imagen de un Cristo precario, esmirriado? Pero algo es eso” (Morales, 2006, p 117).

un predicador endecasílabo, lo es en tanto difiere de la tradicional métrica ligada a la belleza y tono poético moderno; por lo tanto este sujeto lírico, gracias al ritmo entre versos cortos y largos, expone en el sermón una oralidad que explicita una irónica contradicción: concretamente, el choque irresoluble entre la afirmación métrica endecasílabo y su negación mediante el tono popular; oralidad que, como vamos advirtiendo, en ocasiones es hierática, absurda y limitada. Si aceptamos este análisis, entonces: ¿Cuál es la prosodia del primer poema? ¿Cómo analizar la relación entre métrica y sintaxis de aquel animador que encarna, con su voz, el discurso oficial de la dictadura? A diferencia del segundo poema, advertimos que la métrica del primero es libre y desordenada; de este modo, si hemos comprobado que el Cristo de Elqui asoma a los ojos de la dictadura como un personaje excéntrico al que, en su sintaxis, no hay que tomar muy en serio –Parra sintetiza el lenguaje de su personaje, a diferencia de una prédica tradicional, con la palabra *chato*¹⁸⁷–; irónicamente, en su métrica, estos sermones despliegan un comportamiento silábico ejemplar, coherente, tradicional y uniforme. Por otro lado la voz del animador, en tanto representante discursivo de una sintaxis autoritaria ligada al orden, la uniformidad y la burla carnavalesca a lo excéntrico; irónicamente desenvuelve, en su métrica, una poesía abierta y extravagante, sin ritmo estricto ni comportamiento poético convencional. Por lo tanto ambos poemas irrumpen, en su prosodia, como radicalmente irónicos: específicamente, la afirmación métrica ligada al orden endecasílabo en el segundo poema o al verso libre en el primero, es negada contradictoriamente por la sintaxis que la escolta.

Este vaivén irónico entre afirmación métrica y su negación tonal, como ya hemos revisado en contextos históricos previos, no es una novedad en la poética parriana; sin embargo, en los *Sermones y prédicas* permite complejizar el mero análisis del contenido carnavalesco bajtineano de la obra que, confundida a veces con simple

¹⁸⁷ Respecto a la sintaxis del Cristo de Elqui, Parra le comentará a Leonidas Morales que se caracteriza por ser un lenguaje “profundamente chato. Esa es la precariedad chilena, compadre. ¡Esa es la precariedad chilena! Si estos charlatanes son así” (Morales, 2006, p. 118). Parra se refiere concretamente a la sintaxis plana, sin tensión, de su personaje.

humor, pierde de vista la prosodia irresolublemente irónica que subyace a ella¹⁸⁸. Esta oscilación entre métrica y sintaxis describe palmariamente lo que Walter Benjamin, en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, desarrolla con la palabra “autoenjuiciamiento”, noción que permite dar cuenta de la ironía reflexiva en una obra poética:

“Llamar enjuiciamiento a este autoenjuiciamiento en la reflexión no es sino inapropiado. En él queda en efecto totalmente atrofiado un momento necesario en todo enjuiciamiento, a saber, lo negativo. Por cierto que en cada reflexión el espíritu se alza por encima de todos los niveles previos de reflexión y con ello los niega -esto es lo que da precisamente en principio coloración crítica a la reflexión- (...) momento de autoaniquilación, la posible negación de la reflexión” (Benjamin, 2017, pp. 83-84).

La prosodia de estos poemas nos muestra en acto el *autoenjuiciamiento* benjaminiano; concretamente, en su particular modo, ambos poemas promueven la existencia de dos niveles de conciencia antitéticas que conviven, sin resolución posible, en su interior: dicho de otro modo, estos poemas expresan un movimiento reflexivo infinito entre autoafirmación métrica y autonegación sintáctica. Pero, y aquí volvemos a la particular complejidad de los *Sermones y prédicas*, ¿en qué se diferencia esta contradicción irónica de la expuesta en contextos anteriores en la obra parriana? Si en primera instancia puede parecer que, prosódicamente

¹⁸⁸ Mijaíl Bajtín, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* de 1941, indica que “el mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones -las fiestas públicas carnalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y ‘bobos’, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc., poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnalesca” (Bajtín, 2003, p. 4). En este sentido, para Bajtín, la cultura carnalesca se opone antagónicamente a la cultura oficial y aristocrática de la época: concretamente, la cultura popular satiriza a la oficial con réplicas que desnudan y exageran lo que esta pretende ocultar o censurar. Como nos encontramos desarrollando en este capítulo, en el caso de los *Sermones y prédicas* la carnavalización se modifica; en otras palabras, la cultura popular-televisiva no se opone a la cultura oficial, estas dos van alineadas, de la mano, en el contexto histórico de dictadura: en consecuencia, y a diferencia de la tesis de Bajtín, en *Sermones y prédicas* el carnaval emerge de la cultura oficial-autoritaria que, en su tono, satiriza y expone a lo excéntrico-popular. Este análisis, que desarrolla la teoría bajtineana en un contexto de autoritarismo, no logra abordar la prosodia del poema: en otras palabras, sólo analiza el particular tono carnalesco del poema, perdiendo así de vista la relación de este con su métrica.

hablando, entre todas ellas no hay cambios significativos; la puesta en juego a finales de la década del 70' de esta oscilación es, precisamente por su contexto, totalmente disímil a la ironía parriana de la década del 50' o 60'. Así se lo indicará Parra a Juan Andrés Piña:

“El hablante lírico de los antipoemas es un sujeto lúcido, pero el de *Sermones y prédicas* es un personaje ingenuo. El lector se ríe de las limitaciones del Cristo, no de sus ingeniosidades. Si sale ingenioso o profundo, habitualmente es a pesar de él. Es el lector el que aporta: está siempre por encima de este personaje. En el caso del antipoeta, el lector puede creerse que está por encima, pero de repente el antipoeta se ríe de él. El método de trabajo es distinto: inocencia es lo que predomina” (Piña, 2019, pp. 33-34).

De este modo, en contraste de la genialidad irónica de aquel personaje que, por su lucidez, nos hace reír – y se ríe de nosotros- al criticar los dogmas enraizados al contexto revolucionario y vanguardista de los años 60', el Cristo de Elqui expone una ironía que podemos denominar como *inocente* -que, como veremos, de inocente no tiene nada; puesto que se vincula a la *seducción*¹⁸⁹-; en otras palabras, y esta ha sido el motivo de que algunos no percibieran en los *Sermones y predicaciones* atisbo alguno de ironía y sólo comicidad, el personaje parriano de finales de los 70' aparece, capciosamente, como una víctima inofensiva de aquel contexto histórico donde el heroísmo moderno y las vanguardias han sucumbido al terror irracional de la muerte. Así, al menos como lectores de la obra, creemos encontramos sobre este ingenuo personaje; no obstante, y sin ser conscientes de ello -eh ahí una de las ironías invisibilizadas de la obra- en esta supuesta superioridad cumplimos perfectamente el alienante rol de aquel público que aplaude las humillaciones del carnaval dictatorial: nos burlamos, acriticamente, de la presumida ingenuidad de

¹⁸⁹ Parra indicará respecto a esta supuesta ingenuidad del personaje del Cristo y la burla carnavalesca del lector que: “Hace tiempo que estoy en esto de la seducción. Acuértese que yo sobreviví a 20 años de dictadura, no soy un desaparecido. ¿Por qué? Porque mi discurso durante la dictadura fue disidente, pero seductor (...) Crítico pero seductor. El mismo verdugo termina sonriendo y no puede seguir torturando” (Costa, 2014, p. 41).

sus prédicas. Este lugar privilegiado del lector, ironía invisibilizada estratégicamente por Parra, se puede observar con claridad en el poema VIII:

Yo soy más yerbatero que mago
no resuelvo problemas insolubles
yo mejoro yo calmo los nervios
hago salir el demonio del cuerpo
donde pongo la mano pongo el codo
pero no resucito cadáveres putrefactos
el arte excelso de la resurrección
es exclusividad del divino maestro.

En primera instancia, el Cristo de Elqui aparece en el poema como un ser humano contradictorio que, por esta misma oscilación, en ocasiones da la impresión de ser un incoherente charlatán, un curandero homeopático, un loco que fluctúa ingenuamente entre sus limitaciones humanas y supuestas epopeyas divinas: concretamente, después de indicar sus fronteras mortales – *“Yo soy más yerbatero que mago/ no resuelvo problemas insolubles”*- señala, contradictoriamente, su empoderamiento en cuestiones celestiales – *“yo mejoro yo calmo los nervios/ hago salir el demonio del cuerpo/ donde pongo la mano pongo el codo”*- para finalizar, en una nueva discordancia, a su humilde limitación– *“pero no resucito cadáveres putrefactos/ el arte excelso de la resurrección/ es exclusividad del divino maestro-*. Este irónico vaivén sintáctico es acompañado por una segunda disonancia que refuerza la supremacía burlesca del lector sobre este aparente embustero: el lenguaje popular es acompañado, en ocasiones, de palabras rebuscadas y seductoras que el Cristo, autodenominado él mismo como analfabeto¹⁹⁰, utiliza para cautivar al auditorio sin eficacia –*insolubles, putrefactos o excelso-*. Claramente, al leer por vez primera esta prédica, la tonalidad de ambas contradicciones nos exponen a un inocente delirante que, inevitablemente en su desparpajo, nos hace

¹⁹⁰ En el poema XI el Cristo de Elqui señala: “a pesar de que soy un analfabeto/ nunca pisé la puerta de una escuela/ mi papá fue más pobre que la rata”.

reír por su lamentable esfuerzo de evangelizarnos. No obstante, si sólo permaneciéramos en el análisis sintáctico del tono carnavalesco, perderemos de vista la seducción esencial del poema; específicamente, la ironía que emerge en su prosodia: al igual que en el análisis del segundo poema introductorio, el tono popular del Cristo de Elqui niega explícitamente la afirmación métrica del clásico y estético endecasílabo que lo acompaña – por ejemplo, “*Yo soy más yerbatero que mago*”, “*yo mejoro yo calmo los nervios*” o “*donde pongo la mano pongo el codo*”-. De esta manera, tanto la contradicción entre autoafirmación métrica y su autonegación tonal como la invisibilización seductora de la superioridad acrítica y burlesca del lector, son dos ironías irresolubles que, más allá de una lectura sintáctica del poema, la máscara del Cristo disfraza estratégicamente para sobrevivir.

Este es justamente el motivo de que en *Sermones y predicas* la inestabilidad irónica, con el fin de expresarse sin peligro, no pueda formularse a través de francotiradores o granadas; al contrario, debe ser enmascarada, pretendiendo – al menos en una primera lectura de orden sintáctico - no comprometer el orden dictatorial al encarnarse en la extravagante voz de un loco inocente¹⁹¹. Sin embargo, a medida que sus prédicas avanzan, el Cristo de Elqui expresa una ironía que va más allá de su voluntad: parafraseando a Parra, articula *chispazos ingeniosos, venenosos* que emergen a pesar de él. Este particular ingenio evoca, en ocasiones, al energúmeno de la década anterior; no obstante, como el Cristo pertenece equívocamente a otra época – la década del 30’- sumado a que es un incoherente trastornado que niega sus propias afirmaciones, el personaje no asoma como una amenaza para el contexto dictatorial de la década del 70’: un sujeto así no podía ser tomado en serio. Este es el fundamento por el cual el Cristo posee una voz completamente distinta a las máscaras que lo anteceden, lirismo históricamente ambiguo que le permite a

¹⁹¹ Nicanor Parra le dirá a René de Costa en 1987, justamente hablando de esta supuesta inocencia, que “hay que considerar al Cristo de Elqui como una máscara. Es como una especie de columna detrás de la cual yo me escondo, para disparar también mis flechas envenenadas” (De Costa, 2016, p. 254). Desarrollaremos como la seductora ingenuidad del Cristo esconde, para Parra, las “flechas envenenadas” de la ironía.

Parra ironizar, sin gran riesgo, en un complejo contexto político¹⁹². Observamos con claridad estos venenosos chispazos en el poema XXIV:

Cuando los españoles llegaron a Chile
se encontraron con la sorpresa
de que aquí no había oro ni plata
nieve y trumao sí: trumao y nieve
nada que valiera la pena
los alimentos eran escasos
y continúan siéndolo dirán ustedes
es lo que yo quería subrayar
el pueblo chileno tiene hambre
sé que por pronunciar esta frase
puedo ir a parar a Pisagua
pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener
otra razón de ser que la verdad
el general Ibáñez me perdone
en Chile no se respetan los derechos humanos
aquí no existe libertad de prensa
aquí mandan los multimillonarios
el gallinero está a cargo del zorro
claro que yo les voy a pedir que me digan
en que país se respetan los derechos humanos.

¹⁹² Meses antes de la publicación de *Sermones y prédicas*, concretamente el 18 de febrero de 1977, junto a Jaime Vadell y José Manuel Salcedo de la recién constituida compañía de teatro La Feria, Nicanor Parra presenta la obra *Hojas de Parra*. El lugar, ubicado en un sitio baldío de Nueva Providencia y Marchant Pereira, era un pequeño circo de dos mástiles. Este fue el primer proyecto donde Parra buscaba decir algo, sin ser peligrosamente el energúmeno, en un contexto radical de censura y toque de queda. No obstante, el 28 de febrero de 1977, la portada del diario vespertino *La segunda*, refiriéndose a la obra, señalaba: "Infame ataque contra el gobierno". Cuatro días después, el Servicio Nacional de Salud clausura la carpa argumentando incumplimientos de higiene ambiental. En marzo de ese año, con sus actividades reanudadas, la carpa de *Hojas de Parra* fue incendiada por desconocidos: el proyecto no pudo continuar. Parra, culpando a la dictadura del incendio, tomó esa nefasta experiencia para construir, con sumo cuidado, la máscara inocente y seductora utilizada en *Sermones y prédicas*. Esto se lo recordará Raúl Zurita a Sabine Drysdale y Marcela Escobar: "él se declara *juntista* hasta el tiempo hasta que le queman la carpa. Y se la queman porque empiezan a atacar a la junta de gobierno, porque empieza a ironizar" (Drysdale & Escobar, 2014, p. 219).

En primer lugar, advertimos en el poema como el Cristo de Elqui rememora críticamente que, desde su descubrimiento, Chile ha sido una falsa tierra prometida, un Dorado ilusorio, tierra sin riquezas, baldía y desdichada: *“Cuando los españoles llegaron a Chile/ se encontraron con la sorpresa/ de que aquí no había oro ni plata/ nieve y trumao sí: trumao y nieve/ nada que valiera la pena”*¹⁹³. A esta afirmación histórica el Cristo inmediatamente agrega, lúcidamente, que hasta la actualidad nada de ello ha cambiado, realizando así una radical crítica social al gobierno de turno: *“los alimentos son escasos/ y continúan siéndolo dirán ustedes/ es lo que yo quería subrayar/ el pueblo chileno tiene hambre”*. En ese momento, la máscara del Cristo esgrimirá rápidamente un notable equívoco histórico para perpetrar, desde una distancia segura, una fulminante crítica al gobierno dictatorial de Pinochet: *“sé que por pronunciar esta frase/ puedo ir a parar a Pisagua/ pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener/ otra razón de ser que la verdad/ el general Ibáñez me perdone”*. Sabemos que, en la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, Pisagua fue el lugar de destierro de prisioneros políticos críticos al gobierno; sin embargo, y he aquí el irónico equívoco, a finales de la década 70’ Pisagua fue uno de los principales campos de tortura de la dictadura de Pinochet. Por lo tanto, si bien el Cristo de Elqui explícitamente se localiza en el contexto histórico del gobierno dictatorial de la década del 30’; por otro parte, justamente al enunciar estos versos en 1977, su máscara no para de rememorar, confusamente, las torturas y muertes que en ese momento estaban ocurriendo en Chile¹⁹⁴. Si existe alguna duda de esta indeterminación histórica, el personaje parriano vuelve a recurrir a ella para continuar denunciando, penetrantemente, a la dictadura: *“en Chile no se respetan los derechos humanos/ aquí no existe libertad de prensa / aquí mandan los*

¹⁹³ Parra indicará en sus clases realizadas en la Universidad de Chicago en 1987 que *“trumao es polvo, trumao es el polvo de los caminos en verano, y eso se pronuncia en Chile: [tsh]umao, tal vez debido a la influencia araucana, la tr araucana”* (De Costa, 2016, p. 254).

¹⁹⁴ Nicanor Parra, a comienzos de la década del 30’, vivió en carne propia la dictadura del general Carlos Ibáñez del Campo. En el contexto de ese gobierno, su familia llegó a la ruina económica y afectiva. Es interesante advertir como, a través de la máscara del Cristo de Elqui, Parra logra anexas los períodos históricos de dos dictaduras tan alejadas en el tiempo con el objeto de rebelarse al gobierno militar: en otras palabras, con este particular personaje, Parra puede, indirectamente criticar la dictadura de los 70’ a través de la figura de Carlos Ibáñez del Campo.

multimillonarios/ el gallinero está cargo del zorro". Con una deliberada vaguedad histórica, estos versos explicitan como la tiranía militar, comandada por el poder económico y su censura, es una bestia homicida que no respeta los derechos humanos de sus víctimas: esta últimas sólo son animales que viven, peligrosamente, dentro un corral.

Sin embargo este análisis, al no presentar una clara oscilación irónica, queda a mitad de camino en el complejo desarrollo de la mascarada parriana. Específicamente, si efectuamos con detenimiento una segunda lectura, en el poema distinguiremos dos sutiles dimensiones irónicas: en la tonalidad y en la prosodia. Respecto a la dimensión tonal, advertimos versos como: *"pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener/ otra razón de ser que la verdad/ el general Ibáñez me perdone/ en Chile no se respetan los derechos humanos"* o, argumento que ocurre exactamente al final del poema, *"el gallinero está a cargo del zorro/ claro que yo les voy a pedir que me digan/ en que país se respetan los derechos humanos"*. En ambos versos el personaje del Cristo, valiéndose de una tonalidad popular distanciada de la sublime sintaxis poética, presenta ingeniosamente una riqueza de tonos, inflexiones del habla, con el fin de mostrar ironías irresolubles en la prédica: concretamente, en estos versos el sujeto lírico experimenta cambios de ánimo, una doble conciencia, ambivalente, donde lo que afirma – *"el general Ibáñez me perdone"*– es negado antitéticamente por la denuncia del verso siguiente – *"en Chile no se respetan los derechos humanos"*–; por otra parte, y de forma inversa, este contradictorio desdoblamiento tonal se explícita con mayor fuerza al final del poema cuando el alegato fustigador –*"el gallinero está a cargo del zorro"*– es negado incompatiblemente –*"claro que yo les voy a pedir que me digan/ en que país respetan los derechos humanos"*–. Respecto a este controversial vaivén sintáctico, Parra indicará a René de Costa en 1987 que:

“Ahí el tipo se da cuenta que ha dicho más de lo conveniente y entonces se tiende a sí mismo un puente de plata y se retira, ahí está el espíritu

contradictorio de él también. Y también el espíritu de supervivencia del pobre cristo” (De Costa, 2016, p. 254).

El irónico espíritu de supervivencia del personaje es, al mismo tiempo, un real impulso de conservación de Parra en la oscura trama dictatorial y debe ser examinado detenidamente; sin embargo, y conducido por esta supervivencia real del personaje y el autor, el contradictorio *decir más de lo conveniente* del Cristo suscita, como Walter Benjamin desplegara en *La tarea del traductor* de 1923, la “supervivencia” o “posvida” irónica del sermón en una nueva coyuntura histórica:

“Así como las manifestaciones de la vida están íntimamente relacionadas con todo ser vivo, aunque no represente nada para éste, también la traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su ‘supervivencia’, pues la traducción es posterior al original. Y, sin embargo, para las obras importantes que nunca encuentran a sus traductores adecuados en la época de su creación, indica la fase de su supervivencia” (Benjamin, 2007, p. 79).

Si la *supervivencia* o *posvida* benjaminiana, con el propósito de no desempeñar una lectura apodíctica y estática de la obra original, otorga a esta una apertura histórica equívoca que la expone, por medio de una nueva significación, a su variación vital – *plus de vida*- respecto a las contingencias contextuales: ¿no es precisamente esta *supervivencia* lo que, a través de su vaivén contradictorio, Parra refiere a De Costa con los irónicos equívocos históricos de su personaje? En este sentido, los venenosos chispazos de la máscara parriana sólo serán traducibles para el auditorio si este último consigue apartarse de su literal y unívoca lectura carnavalesca – y, en consecuencia, desligarse de la seductora identificación irreflexiva y burlesca del discurso dictatorial- e impulsar la *posvida irónica* de la obra: concretamente si el

lector logra, en una decisiva operación espaciotemporal, *revivir irónicamente* el sermón dirigido a Ibáñez del Campo en la trama histórica de Pinochet¹⁹⁵.

Por último, la segunda sutileza que se agrega al análisis de la ironía sintáctica refiere a la infinita oscilación prosódica del poema: específicamente, el tono popular y cotidiano analizado previamente subvierte, infatigablemente, la afirmación de la sublime métrica endecasílabo de gran parte de los versos: por ejemplo, “*de que aquí no había oro ni plata/ nieve y trumao si: trumao y nieve*”, “*sé que por pronunciar esta frase/ puedo ir a parar a Pisagua*”, “*otra razón de ser que la verdad/ el general Ibáñez me perdone*”, “*aquí no existe libertad de prensa/ aquí mandan los multimillonarios*”, entre otros. Esta operación prosódica rememora inevitablemente la inestabilidad irónica que hemos examinado en contextos históricos anteriores; por lo tanto, enseña un *pathos poético* constante en la obra de Parra que, lejos de ser puramente una ciencia paródica-carnavalesca, se aproxima a la existencia de una doble conciencia: práctica poética que, épocas atrás, fue profundizada tanto por Laforgue como por Eliot y que Parra, en un período oscuro de la historia de Chile, reinventa magistralmente. Así, el desdoblamiento de la conciencia parriana se manifiesta a través del desacuerdo *aporético* entre métrica y sintaxis, poema y antipoema, irresolutividad que Vladimir Jankélévitch precisará notoriamente en *La ironía*:

“Desacuerdo del pensamiento con el lenguaje, desacuerdo del pensamiento con la acción, y por último, ¡desacuerdo del pensamiento consigo mismo! (...) la conciencia se vuelve profunda, zigzagueante y clandestina, desdoblada simultáneamente (...) Ahí vemos a esta conciencia demasiado ingeniosa tal como se ha ataviado a sí misma, más maquillada que Pierrot” (Jankélévitch, 2015, pp. 53-54).

¹⁹⁵ Para Benjamin, la traducción responde a las exigencias de la obra de vivir más allá de sus condiciones iniciales de creación: en otras palabras, la obra resiste vitalmente más allá del momento de su primera inscripción, prolonga su vida en otra lengua que, en el caso del Cristo parriano, permite cuidadosamente la *supervivencia* de la ironía. No por nada en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Benjamin considera a la ironía como forma de sobrevivencia, de despliegue de una vida tras la vida: “la ironía rasga el cielo de la forma eterna, la idea de las formas, que podría llamarse la forma absoluta, y demuestra la supervivencia de la obra, la cual extrae de esta esfera su indestructible subsistencia” (Benjamin, 2017, p. 109).

Por lo tanto el poema XXIV, tanto en las inflexiones del habla, la equivocidad histórica - su *posvida*- y el desacuerdo prosódico entre métrica y sintaxis, muestra nuevamente el radical *pathos irónico* de Parra: ingeniosa divergencia de la conciencia consigo misma, desdoblamiento zigzagueante que recuerda, evidentemente transfigurado por las circunstancias históricas, al Pierrot laforgueano. El Cristo de Elqui explicitará este conflicto de voluntades antitéticas en el poema XXXVII de los *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de 1979:

La neurosis no es una enfermedad
es una concentración de energía psíquica
que debemos saber aprovechar
un neurótico bien administrado
rinde el doble o el triple que un sujeto normal
tomen el caso de Napoleón Bonaparte
de don Miguel de Cervantes Saavedra
de don Alonso de Ercilla y Zúñiga
de Cristóbal Colón
del portugués Hernando de Magallanes
el primero que dio la vuelta al mundo
y de tantos otros genios inconmensurables

quién va a poner en duda
la grandeza de todos estos hombres
y sin embargo todos eran neuróticos.

Los primeros tres versos, si bien es un lugar transversal en todo el poema, despliegan con claridad la posición del sujeto lírico respecto a la irresolutividad del desdoblamiento irónico: *“La neurosis no es una enfermedad/ es una concentración de energía psíquica/ que debemos saber aprovechar”*. Freud, desde el inicio de sus

indagaciones, acentuó que la neurosis se constituye a través de un conflicto psíquico entre consciencias antitéticas que, de no ser resuelto, se orienta energéticamente hacia el dolor subjetivo, hacia el *más allá del principio del placer*¹⁹⁶; sin embargo, el personaje del Cristo parriano se desmarca de las deliberaciones freudianas que articulan íntimamente escisión subjetiva con dolor al proponer, ejemplificando este razonamiento con grandes nombres de la historia –*Napoleón, Cervantes, Alonso de Ercilla, Colón, Magallanes*–, que “*un neurótico bien administrado/ rinde el doble o el triple que un sujeto normal*”. En este sentido, a diferencia del frustrado intento de resolución finita freudiano¹⁹⁷, para el Cristo de Elqui el rendimiento inconmensurable, infinito, del sujeto se vincula directamente con la genialidad irresoluble del conflicto neurótico: “*y de tantos otros genios inconmensurables// quién va a poner en duda/ la grandeza de todos estos hombres/ y sin embargo todos eran neuróticos*”. ¿No rememora esta vinculación entre escisión, infinitud y genialidad del Cristo parriano a las reflexiones que Friedrich Schlegel realizara a fines del siglo XVIII? Por ejemplo, en el fragmento 220 de *Athenaeum*:

“Si la genialidad [*Witz*] es principio y órgano de la poesía universal y la filosofía no es otra cosa que el espíritu de la universalidad, la ciencia de todas las ciencias que se mezclan eternamente y se vuelven a separar, una química lógica: entonces son infinitos el valor y la dignidad del *Witz* absoluto” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 166).

¹⁹⁶ Respecto a la relación entre conflicto psíquico y experiencia de dolor, en *Más allá del principio del placer* de 1920 Freud señala que la neurosis se establece por el displacer que “surge de los conflictos y escisiones producidos en el aparato anímico mientras el yo recorre su desarrollo hacia organizaciones de superior complejidad” (Freud, 1992, p. 10). No por nada, en este texto tardío, Freud sugiere la imposibilidad de curar el conflicto neurótico: el verdadero principio energético del aparato psíquico no es la resolutivez del principio del placer, sino la irresolutivez del más allá del principio del placer, dolor que escinde irremediamente la voluntad del sujeto.

¹⁹⁷ Freud, en *Análisis terminable e interminable* de 1937, indicará con decepción que tanto la neurosis del analizante como del analista es incurable, una enfermedad infinita, trabajable indefinidamente: “En cuanto al modo, no pueden haber dudas. Todo analista debería hacerse de nuevo objeto de análisis periódicamente, quizá cada cinco años, sin avergonzarse por dar ese paso. Ello significaría, entonces, que el análisis propio también, y no sólo el análisis terapéutico de enfermos se convertiría de una tarea terminable {finita} en una interminable {infinita}” (Freud, 1991, p. 251).

El principio poético y filosófico para Schlegel es genialidad absoluta: movimiento eterno entre mezcla y separación, autocreación y autodestrucción, química lógica inconmensurable e irresoluble que permite el surgimiento, más allá del dolor y la incurabilidad, de la grandeza¹⁹⁸. A este explícito y positivo análisis del Cristo de Elqui sobre la irresoluble inestabilidad de la neurótica ironía moderna¹⁹⁹, debemos añadir nuevamente el análisis prosódico del poema; en su tonalidad, advertimos una sintaxis que llama la atención por su profunda intelectualidad histórica y científica: por ejemplo, y en oposición a gran parte de los sermones donde el lenguaje es popular e inestable, el sujeto lírico recurre a la estabilidad del vocabulario freudiano -*neurosis, energía psíquica, rendimiento*-, posee amplios conocimientos de la historia universal – “*del portugués Hernando de Magallanes/ el primero que dio la vuelta al mundo*”- y recurre a un vocabulario complejo y romántico que lo anclan, en conjunto con los personajes históricos, a una tradición poético-filosófica de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX – “*genios inconmensurables*”, “*la grandeza de todos estos hombres*”-. Sin embargo esta docta sintaxis que, en ocasiones, puede parecer sublime, es acompañada de una métrica inestable, desordenada, autónoma, donde se formulan versos de seis, ocho, diez, doce o dieciséis sílabas. De esta forma resulta interesante distinguir que en el poema XXXVII, precisamente por su prosodia, el versolibrismo métrico propio de la tradición moderno-vanguardista es irónicamente negado por una estable tonalidad científica, docta y romántica: expresión, por antonomasia, de la irresoluble ironía neurótica.

¹⁹⁸Lacoue-Labarthe y Nancy, en *El absoluto literario*, aclararán el fundamento de esta reflexión schlegeliana: “[es] el carácter infinito del proceso de la *Bildung* humana (por el cual Kant habrá encarnado en el siglo XVIII, rompiendo radicalmente con la *Aufklärung*, la primera concepción de la historia que remite su *telos* al infinito) (...) que resulta inadmisibile, en particular, a toda *Aufhebung* como a toda *Auflösung*, a todo relevo como a toda disolución o solución” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p.p. 63-64). Kant, más allá de sus intenciones, es leído por Schlegel y los románticos de Jena como el primero en proponer una forma/cultura [*Bildung*] inacabada; la consecuencia de esta lectura es, a diferencia del pensamiento Iluminista [*Aufklärung*], la articulación de la infinitud histórica. En este sentido, Lacoue-Labarthe y Nancy explicitan las radicales diferencias entre Kant y la visión histórica de Hegel: a diferencia de este último, en Kant no hay relevo/superación [*Aufhebung*] o disolución o solución [*Auflösung*]. Esta misma oposición entre *telos* infinito y finito es la que pone en juego el Cristo de Elqui respecto a la neurosis freudiana -evidentemente, posicionándose desde la genialidad infinita de la neurosis-.

¹⁹⁹ Parra, en la entrevista titulada *El derecho de ser ególatra* publicada por el diario *El Sur* el año 2000, le indica a Claudia Mellado respecto de la escisión neurótica que “la antipoesía es un discurso enfermo, histérico” (Costa, 2014, p. 19).

A través del examen sintáctico y prosódico de los poemas recién expuestos, observamos con claridad el desarrollo de un novedoso despliegue irónico en el último período histórico del ciclo antipoético: concretamente, en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y los *Nuevos Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, la seductora inocencia del personaje, al diferenciarse de la provocación manifiesta del energúmeno y los *Artefactos*, promueve abiertamente la existencia de un discurso chato, una cháchara o comadreo²⁰⁰ que, de vez en cuando y sin que el lector lo espere, se le escabullen envenenadas flechas irónicas. En consecuencia, si en principio la máscara del Cristo escasea de la tensión y confrontación propias de contextos anteriores, no quiere decir que desactive la ironía de la obra, solo la disfraza: en otras palabras la única manera, como hemos revisado, de exponer sin peligro una poética contradictoria y crítica al contexto dictatorial, es expresarla indirectamente²⁰¹. A finales de la década del 70', si bien Chile se encontraba lejos de convertirse en un contexto amable para el arte disidente, surgió un histórico deshielo cultural; la vanguardia chilena, encarnada en esos años por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile a través de las figuras de Nicanor Parra, Enrique Lihn, Cristián Huneeus y Ronald Kay, iluminaron el camino para jóvenes promesas en ese lóbrego período: por ejemplo, aparecerán las primeras exposiciones de Carlos Leppe o Eugenio Dittborn, se leerá clandestinamente la controversial poética de Rodrigo Lira, emergerá la publicación, en Viña del Mar, de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez y, por último, Raúl Zurita, Damiela Eltit, Juan Castillo, Fernando Balcells y Lotty Rosenfeld entran en acción

²⁰⁰ Parra, refiriéndose a este particular discurso del Cristo de Elqui, le señalará a Leonidas Morales que “yo he llegado por primera vez a lo que podría llamarse una poesía de la sintaxis. Que no es una poesía a base de relámpagos con clave [como el energúmeno o los *Artefactos*], sino que el tipo se desplaza a lo largo de un discurso. Eso no lo podía hacer el sujeto antes (...) es una poesía del logos. Y eso lo considero un paso adelante. Claro que en último término es un logos enfermo [*escisión neurótica*]. Pero es un logos (...) ¡Eso es lo más chato que hay, pues hombre! Es decir, una conversación entre comadres queda pálida” (Morales, 2006, p. 118 – *los entre paréntesis son nuestros*-).

²⁰¹ Esta novedosa ironía de la máscara del Cristo de Elqui recuerda, resguardando sus inestables parámetros modernos, a la clásica y seductora ironía de Sexto Propercio con– y aquí resulta interesante el alcance de nombre- el emperador romano Augusto.

con el performativo y extralingüístico C.A.D.A²⁰². Sin embargo Parra, a diferencia de los recién nombrados, no apelará a utilizar un lenguaje críptico y complejo²⁰³, sino al uso de una máscara irónica inigualable que, en gran parte de sus prédicas, recurre al *chato logos popular* para expresarse. Esta particular decisión de Parra posee un trasfondo crítico que, para el lector no avisado y seducido por la burla, resulta ininteligible; concretamente, el logos enfermo del Cristo de Elqui tiene como propósito manifestar lo que Schlegel, Heine, Laforgue y Eliot habían desplegado críticamente en diversos momentos históricos de la modernidad: *la imposibilidad de predicar*. Parra le revelará esta perspectiva a Juan Andrés Piña:

“En último término, lo que yo me proponía con el Cristo era poner de manifiesto lo siguiente: que no es posible predicar. Toda prédica cae en el Cristo de Elqui, y ahí se viene abajo los discursos ideológicos, políticos o religiosos. Lo que hay en acción es una fuerza neurótica, con momentos de lucidez voluntaria y a ratos involuntaria” (Piña, 2019, p. 35).

De esta manera el discurso, logos o prédica del Cristo, a diferencia de la inversión carnavalesca por medio del humor, es radicalmente inestable: específicamente, sin dejar de ser una posición crítica hacia la dictadura, el personaje del Cristo no propone, a diferencia de la izquierda tradicional, una nueva estabilidad discursiva por medio de una ideología política o religión. Al contrario, y es una característica que Nelly Richard generalizó a todo el deshielo cultural de finales de los 70', la máscara parriana es suspicaz a cualquier estabilidad ideológica moderna: en sus ingeniosas contradicciones, la prédica no se suscribe a ningún piso estable de

²⁰² C.A.D.A son las siglas de *Colectivo de Acciones de Arte*. Este fue un dispositivo de vanguardia que pretendía cruzar, indiferenciadamente, el arte con la vida con el objeto de un cambio sociopolítico: por ejemplo, Damiela Eltit limpió la vereda de la prostibularia calle Maipú, Raúl Zurita se masturbó delante de la figura de Juan Domingo Dávila -primer gay asumido en Chile- y Lottie Rosenfield traza cruces blancas en las calles del Santiago dictatorial. Tiempo después, la teórica Nelly Richard los situará en la delantera de la vanguardia plástica que denominó *Escena de Avanzada*: “la ‘avanzada’ ha ocupado una singular posición de no calce en la escena de recomposición socio-cultural chilena; posición que por supuesto la sitúa contra el régimen, pero también al margen de las organizaciones de la cultura militante subordinada a los imperativos de enfrentamiento ideológico que guían los movimientos opositores” (Richard, 1987, p. 8).

²⁰³ Nelly Richard, en *Márgenes e Instituciones; arte en Chile desde 1973*, señala respecto de la complejidad del lenguaje artístico en el contexto dictatorial que “el enmascaramiento de las claves de lectura con el que han debido operar esas prácticas, ha sido productivizado por ellas hasta ser la marca de su distinción” (ibid., p. 7).

significado. Por lo tanto, y es lo que lo diferencia del energúmeno, el Cristo parriano debe aparentar ser una víctima inocente de sus contradicciones; dicho de otro modo, en su performance, expresa en acto la *aporía* infinita de predicar. Esta imposibilidad recuerda claramente a una de las definiciones que Wayne C. Booth realiza sobre la ironía inestable a través de la diferencia entre significado y significante:

“Por el momento, buscamos una especie de conocimiento duro sobre los ‘significados’, y relegamos al ‘significante’ todas las interpretaciones indefinidamente extensibles que se le puedan dar a cualquier obra” (Booth, 1974, p. 19 -*la traducción es nuestra*-).

El Cristo parriano, alejándose del tradicional sermón ejecutado por un cura o un político de derecha o izquierda, engendra en su discurso una contradictoria e inestable ironía, donde las interpretaciones significantes pueden ser infinitas, sin alcanzar esa dura finitud del significado que la prédica del discurso moderno, representadas por la *Aufhebung* hegeliana o el *Endliche* freudiano, busca establecer para resolver - o curar- la equivocidad de las conciencias. Jürgen Habermas, defensor acérrimo de la modernidad, señala en *Teoría de la acción comunicativa I* de 1981 que el objeto del discurso moderno radica en “la posibilidad de manipular esos fenómenos de engaño que inicialmente se deben a una confusión involuntaria entre la propia subjetividad, de un lado, y los ámbitos de lo objetivo, lo normativo y lo intersubjetivo, de otro. Ahora sabe cómo dominar las confusiones y cómo generar de propósito desdiferenciaciones que puede utilizar en la ficción, en el chiste, en la ironía” (Habermas, 1999, p. 425) ¿No es esta pretensión de finitud habermasiana justamente lo contrario a la infinita *aporía* de predicar expuesta por el Cristo parriano?

El Cristo de Elqui, en sus *aporías*, expresa en acto una crítica a aquella aspiración poético-ideológica moderna obstinada en engendrar un sujeto lírico prosódicamente coherente: personaje que, dentro del culto a la personalidad propio de la primera

mitad del siglo XX, representa a un profeta o un mago. Por esta razón, los *Sermones y prédicas* y los *Nuevos sermones y prédicas* aún forman parte del ciclo irónico antipoético y, es dentro de ese marco, que proporcionan su cierre definitivo: concretamente, la máscara del Cristo parriano personifica la terminación de aquel extenso ciclo rupturista, posiblemente el más distinguido de la obra de Parra, que asumió como objetivo, a través de su inestable ironía, destituir los rasgos visionarios y utópicos de la prédica vanguardista representadas por Huidobro, De Rokha y Neruda. Luego de ello, como desarrollaremos en los próximos capítulos, los ciclos de la obra presentarán nuevos rasgos que se entrelazarán, sin perder su inestable ironía, con sus particulares pretensiones y contextos.

Segunda parte:

Ciclo irónico ecopoético.

El fanático o el desplazamiento irónico de la ecopoesía en los 80'

“No sé muy bien lo que es la ideología. Prefiero un lenguaje más concreto. Cuando el hombre se cree el amo de la naturaleza, la destruye. Hay que volver a adorar la naturaleza. No han sido bien llevadas las relaciones hombre-naturaleza, ni por Adam Smith, ni por Marx y compañía”.

Nicanor Parra

Nicanor Parra abre su espíritu y estruja su corazón

“Antiguamente se predicaba entre nosotros la naturaleza, ahora se predica exclusivamente el ideal. Suele olvidarse con demasiada frecuencia que estas cosas son íntimamente conciliables, de modo tal que en una presentación bella la naturaleza debe ser ideal y el ideal natural”.

Friedrich Schlegel

Fragmento 198 de Atheneaum

A comienzos de la década del 80', posterior a la publicación de *Sermones y prédicas* y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, Nicanor Parra comenzará a encaminar su poesía a la *ecopoesía*. El personaje del Cristo parriano funciona como la frontera histórica que existe entre el término del ciclo irónico antipoético y la

apertura del ciclo irónico ecopoético. Sin embargo, la conversión poética de Parra sólo es posible de razonar si examinamos con atención sus antecedentes históricos. Parra le recordará estos a Leonidas Morales:

“En realidad, el primer contacto que yo tuve con lo que se llama la alarma ecológica, no con el ecologismo propiamente tal, sino con la alarma ecológica, se produjo en Estados Unidos hacia finales de la década del 60'. Incluso hice anotaciones en esa época: 'Be kind to me, I am a river'. Sea atento conmigo, soy un río (...) Y quedé impresionado no tan sólo del planteamiento filosófico, sino que al mismo tiempo por la transparencia poética del texto. Cosa que no era posible por el método anterior” (Morales, 2006, p. 103).

Así, la metamorfosis poética de Parra hacia la ecopoesía no es algo repentino; al contrario, fue un extenso proceso histórico que había germinado en su obra a través de sus aproximaciones con la corriente poética *beatnik* y la nueva izquierda americana – los *yippies*- a mediados de la década del 60' e inicios de la década del 70'. Ya lo hemos abordado en este trabajo, el acercamiento de Parra a la contracultura artística y política estadounidense fue frustrado tanto por la izquierda de la Unidad Popular como por la derecha dictatorial: el rechazo a la ironía de sus *Artefactos*, donde los grafitis y pancartas eran influencias directas de la contracultura norteamericana, fue un claro ejemplo de ello en 1972. Por lo tanto, durante dos décadas, la profecía *yippie* parriana fue criticada y excluida por los virulentos representantes de la guerra fría chilena²⁰⁴; sin embargo, en el contexto histórico de inicios de los 80' – y será un movimiento que se incrementará a medida que avanza la década-, advendrán elementos disidentes heterogéneos que permitirán que esta influencia contracultural se exprese sin los problemas de

²⁰⁴ Al respecto Nicanor Parra le comentará a Malú Sierra en *El mercurio* el año 1982 que “frente a la buena nueva de la ecología mis compañeros de izquierdistas me hicieron callar asegurándome que la ecología era la nueva máscara del imperialismo. Paradójicamente, en un diario de Santiago, el año pasado apareció un llamado de atención en sentido contrario: se dice que la bandera verde de los ecologistas es la nueva bandera de lucha del comunismo criollo” (Cárdenas, 2011, p. 196).

períodos anteriores. José Joaquín Brunner, en *Un espejo trizado* de 1988, recordará esos factores:

“Lo que ha estado en gestación, lo que ha ido desarrollándose progresivamente, aunque no de manera lineal y uniforme, son espacios de simbolización, espacios por tanto de creación y comunicación, que introducen en la sociedad y la cultura la experiencia colectiva reprimida por el régimen militar (...) al proyectar, simultáneamente, bajo la forma de propuestas de sociedad que impugnan y aspiran a sustituir el orden establecido por el régimen militar. Este último ha tenido que hacerse cargo entonces de esas expresiones y, aún sin reconocerlas formalmente, o incluso buscando controlarlas o suprimirlas, ha terminado por aceptar su existencia” (Brunner, 1988, p. 54).

Ya no nos encontramos en el contexto histórico de la ironía antipoética; por el contrario, a inicio de la década del 80' Nicanor Parra vivía días intensos: a más de 20 años de haber cambiado la cara de la poesía hispana con *Poemas y antipoemas*, en este nuevo contexto, transformará tajantemente el tradicional blanco de su ironía ¿Cuáles fueron los motivos de este radical cambio? A menos de 10 años de la muerte de Neruda, la modernidad poética – en otras palabras, *el poema vanguardista*, blanco inalterable del ciclo irónico antipoético- se encontraba ausente en Chile: la santísima trinidad ya no estaba para ensombrecer a Parra y, al unísono, brotaba toda una generación de jóvenes artistas escépticos a cualquier discurso ideológico tradicional. En aquel contexto histórico, y gracias a su presencia en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile²⁰⁵, Parra se convirtió en el impulso poético más potente de ese novedoso paisaje disidente. En busca de un nuevo espacio de simbolización, de una nueva forma de comunicación

²⁰⁵ En este período Parra comienza a realizar su denominada “Cátedra ecológica”. Malú Sierra la describe así en 1982: “Los estudiantes de ingeniería de la Universidad de Chile le escuchan decir al profesor Parra que el remedio para el cáncer ecológico se halla en la detención del crecimiento económico, en cantar la moto, ahora. Sobre la pizarra ha escrito: ‘Puro Chile es tu cielo azulado (chiste ecológico)’ (...) Ningún estudiante deserta de las clases de Parra” (Cárdenas, 2011, pp. 205-206).

donde pudiera recrear la inestabilidad irónica de su poesía, fue consciente de que la década del 80', y sus consiguientes conflictos políticos, se alzaba como un ambiente propicio para forjarlo: la dictadura, debido a la constitución de 1980 y la posterior crisis económica de 1982, sin reconocerlo expresamente, fue admitiendo de a poco diversas expresiones disidentes que aspiraban a sustituir los conflictos ideológicos tradicionales que llevaron a Pinochet al poder.²⁰⁶

De modo que, en la búsqueda de un nuevo espacio de simbolización, Parra deja de lado aquella *poesía de la sintaxis*, que se desplazaba a lo largo de un discurso, de un logos enfermo, que caracterizó, como método de supervivencia, a *Sermones y prédicas del cristo de Elqui*, para retornar, en un nuevo contexto, a esos elementos de la contracultura norteamericana que lo influenciaron décadas atrás: en primer lugar, retomará la cultura del grafiti experimentada en los *Artefactos* a inicios de los 70'; en segundo lugar, reanudará la poesía a base de relámpagos desarrollada por el energúmeno en la década del 60'. Así, sin los complejos enmascaramientos del Cristo de Elqui, Nicanor Parra restaura la prosodia que hizo famosa a su inestable ironía; sin embargo su blanco se ha desplazado: el foco irónico ya no es la poesía vanguardista representada por Huidobro, De Rokha o Neruda – si bien, como revisaremos, la crítica de los *ecopoemas* no dejará de desarticularlos implícitamente-; ahora, y es una señal que se había iniciado tiempo atrás con los *Artefactos*, su ironía apuntará explícitamente hacia las antinomias ideológicas de la guerra fría que dirigen a Chile, como al mundo entero, a su extinción.²⁰⁷ Parra le

²⁰⁶ Posterior de la aprobación de la Constitución de 1980, la memoria hegemónica del 11 de septiembre de 1973 reiteraba una representación del pasado que asumía al golpe de Estado como la única opción para salvar al país del desastre marxista. De esta forma el general Augusto Pinochet, haciendo alarde de un lamentable autoritarismo, confirma su propósito de mantenerse en el poder durante seis años más. Sin embargo, en 1982 una crisis económica impactó severamente la recién desregulada economía chilena, cuestión que se tradujo en movilizaciones sociales y violentas protestas que alentaron la visibilización de las expresiones disidentes. A diferencia de la década del 70', en aquel momento los militares realizaron una represión más selectiva pero igualmente mortífera que posibilitó, tiempo después, un cambio radical en la opinión pública. Estos fueron los factores que contribuyeron, en 1988, a la victoria del "NO" en el plebiscito y el retorno a la democracia.

²⁰⁷ Al respecto, Parra le señalará a Malú Sierra en 1982 el objetivo de la ironía ecopoética: "el sistema capitalista y también el sistema socialista están operando con una mentalidad decimonónica, como si el planeta fuera infinito (...) esto comenzó con la revolución industrial. Son las fábricas las que se están comiendo el planeta, piensa este profesor de la Universidad de Chile" (Cárdenas, 2011, p. 199).

revelará el retorno de este comportamiento lingüístico a Leonidas Morales en el momento que le pregunta por la tarea del poeta en este nuevo contexto:

“Yo veo al poeta ahora como un fabricante de pancartas. Ponte tú, un tipo de pancarta: ‘El error consistió en creer que la tierra era nuestra, cuando la verdad de las cosas es que nosotros somos de la tierra’. Yo creo que vale la pena enunciar este pensamiento” (Morales, 2006, p. 103).²⁰⁸

Pero ¿dónde surge la ironía en este nuevo ciclo histórico? La publicación que despunta la ironía ecopoética es la obra *Ecopoemas* publicada en 1982: documento de ocho páginas que incluye nueve poemas que reproducen la caligrafía de Parra. Explícitamente, como una variedad resumida de manifiesto irónico, el poema introductorio, no por nada titulado “Sonó la antipoesía”, da cuenta de la paradójica coexistencia entre el retorno de las influencias contraculturales antipoéticas y el desplazamiento de estas a un nuevo ciclo irónico de la obra:

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

En primer lugar, advertimos que los cinco versos del poema se componen métricamente de endecasílabos; por otra parte, la sintaxis poética explicita un tono coloquial y directo que recuerda indudablemente al energúmeno de décadas atrás. De esta forma, el choque antinómico entre métrica y sintaxis, *poema y antipoema*, es una primera ironía que, releyéndola en correspondencia con el contexto histórico que nos encontramos desarrollando, enmascara una segunda contradicción mayor:

²⁰⁸ Es evidente en esta cita como Parra decantará nuevamente hacia las formulaciones lapidarias que caracterizaron al energúmeno y a los *Artefactos*; sin embargo, al cambiar el foco de su ironía, también producirá una nueva máscara para realizar esta tarea.

específicamente, que lo que expresa el sujeto lírico –la ironía antipoética “*Ya no es una fuerza creadora/ hay que partir de cero*”– no coincide con la prosodia del poema. En otras palabras, la presumida inhabilitación de la *fuerza antipoética* se articula, irónicamente, a través del comportamiento lingüístico antipoético ¿Realmente sonó la antipoesía? Notamos así el advenimiento, patentemente irresoluble, de una doble conciencia, de un novedoso personaje perteneciente al contexto histórico del Chile de los 80’: máscara que, a diferencia del energúmeno, no embestirá abiertamente a los vates de la modernidad poética. Este novedoso y paradójico sujeto lírico nos hace poner en tela de juicio su afirmación “*hay que volver a partir de cero*” – argumento que, indudablemente, evoca a los últimos versos de “Soliloquio del Individuo” de *Poemas y antipoemas*²⁰⁹: respecto a la ironía parriana, volver y partir de cero *no tiene sentido*. Por lo tanto, sólo es viable comprender esta afirmación si permitimos, bajo el marco irresoluble de la reflexión irónica, que el ciclo ecopoético es *una forma desplazada del itinerario antipoético*: dicho de otra modo, y restituyendo así la lógica de “Soliloquio al Individuo”, este *desplazamiento* muestra que “volver a partir de cero” no alude a un “pasado” sino a un “después”, a un deslizamiento del rumbo de la antipoesía que, en el caso de la ecopoesía, se consuma en un “presente” al restituir la prosodia antipoética pero cambiando explícitamente el objetivo de su ironía.

A este peculiar personaje que gestionará en carne propia el *desplazamiento* que abre el ciclo irónico ecopoético, Parra lo bautizará como *el fanático*. De esta forma se lo revelará a Malú Sierra en 1982, justamente cuando contrasta sus iniciales aproximaciones simpatizantes a la alarma ecológica en la década del 60’ y su radical militancia ecológica a inicios de los 80’:

²⁰⁹ A continuación los últimos versos de “Soliloquio del Individuo”: “Mejor 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”. A diferencia de Jorge Teiller con sus *Poetas de los lares. Nueva visión de la realidad de la poesía chilena* de 1965, Parra desactiva con su ironía la nostalgia provinciana de volver a los “lares”, el paraíso perdido, la Edad de Oro, evidenciando el ingenuo y delirante sentimentalismo que predomina en ese propósito.

“En mi se ha producido un cambio. Antes yo era un sujeto que lo criticaba todo. Que no podía sumarse a una causa porque encontraba que no había razones definitivas para abrazar una u otra (...) La antipoesía es una demolición de los valores tradicionales inventados por los ricos. Inventados por la burguesía. En esa forma estaba yo ahí, como voz de la tribu (...) Pero en ese momento yo estaba donde debía estar [se refiere a su primer acercamiento a la alarma ecológica en los 60’]. Siempre fui simpatizante, exclusivamente. Pero ahora soy militante, soy un fanático” (Cárdenas, 2011, pp. 197- 198).

El fanático parriano rememora, con las discrepancias ya indicadas en este capítulo, al sitio que anteriormente ocupó el Cristo de Elqui a finales de los 70’: concretamente, y diferenciándose claramente de la poesía de la sintaxis anterior, esta inesperada máscara renueva el terreno de la prédica y su consecuente aporía. Esta es la razón de que, en una primera lectura, podríamos juzgar a los ecopoemas como alarmistas, apocalípticos y utópicos, elementos que sugieren un discurso acorde al de un activista ecológico; sin embargo, en el paso existente entre la coherencia ecológica y la contradictoria escritura ecopoética, Parra promueve el empleo, deliberadamente instrumental, de una prédica donde la ironía, más allá de la voluntad militante del personaje, no tarda en aparecer: el sujeto lírico, a pesar de su intento simplista y explícito de arraigarse en la idealizada naturaleza, se encuentra irremediablemente alienado a la urbe – cuestión que diferencia a la ironía ecopoética de la coherencia epifánica y nostálgica de algunos poemas de Neruda, Mistral o Teillier-. Observaremos la irresoluble convivencia entre el militante ecológico y su alienación urbana en el siguiente artefacto denominado “Contaminación del aire” publicado en *Chistes parra desorientar a la policía-poesía* de 1982:



Este artefacto nos muestra indiscutiblemente la contradicción irónica del fanático: en específico, veremos aparecer la conciencia del militante ecológico tanto en las imágenes de la calavera – distintivo que corrientemente simboliza al veneno o la muerte- como en la disposición heterogénea de las palabras *smoc*: significantes que, al cubrir casi la totalidad de la imagen, “asfixia” las zonas libres de *smoc* en el artefacto. A este respecto, podríamos transcribir la afirmación del militante como “*el smoc está en todos lados, nos envenena, nos asfixia, nos mata*”; sin embargo, esta afirmación ecológica es negada contradictoriamente por la escritura que acompaña a la imagen: “*no veo para que tanta alharaca A MI ME HACE BIEN EL SMOC*”. Bajo este marco, observamos como la conciencia ecológica representada en la imagen es negada inmediatamente por la conciencia antiecológica encarnada en el texto: pensamiento de rasgos evidentemente urbanos que convive, irónicamente, con la conciencia del militante en la escindida subjetividad del fanático ²¹⁰. Parra recordará la inestable ironía entre *ecología* y *antiecolología* a Malú Sierra en 1982:

“Somos ecólogos, pero al mismo tiempo somos antiecológicos. Porque la ecología puede producir una contaminación espiritual: el dogmatismo. Hay que también pensar en una ecología de la mente y tener una válvula de

²¹⁰ Esta relación irónica entre conciencia ecológica y conciencia antiecológica se reactualizará en 1991 en *Mai Mai Peñi* o *Discurso de Guadalajara*: “Que opinión le merece/ El colapso ecológico del planeta? // No veo para qué tanta alharaca/ Ya sabemos que el mundo se acabó”.

autorregulación del espíritu, porque si nos metemos nada más que a ecologizar hasta el infinito, nos vamos a volver locos. Aquí tengo que ponerme necesariamente taoísta. Hay que ser ecologista, pero al mismo tiempo hay que ser antiecológico” (Cárdenas, 2011, p. 209).

El vaivén irónico del fanático le permitirá a Parra desafiar otra vez, desde un nuevo terreno poético, al perpetuo proyecto de la modernidad: *la estabilidad discursiva, el dogmatismo ideológico*. En ese marco, la ecopoesía no equivale, como algunos quisieron creer, a una simple posición ecológica: concretamente, al igual que un fanático militante, si nos identificáramos por completo con esta última opción, incurriríamos en la delirante rigidez de un piso ideológico estable e incuestionable. Al contrario, la ecopoesía desarrolla una sutil estrategia poética que esquiva, por medio de su inestable ironía, cualquier intento de definición discursiva o estabilidad dogmática²¹¹. Parra arriba a este punto a través de una asimilación, irónicamente irresoluble, del Lao-Tsé y el *Tao Te King*, argumento que recordará a Cristián Huneus el año 2014:

“El pensamiento de Lao-Tsé ilumina mucho mejor el camino de la antipoesía en el siguiente sentido: la antipoesía no es otra cosa que la poesía de los contrarios, en la antipoesía tiene cabida simultáneamente lo bello y lo feo, el humillado y el aplaudido, la luz y la sombra; el sujeto no se pone a priori de parte de nada (...) O sea que en la antipoesía, y perdón por la

²¹¹ Parra será muy claro, a inicios de los 80', en contextualizar el conflicto ideológico que la ecopoesía aborda. Esto se lo recordará patentemente a Malú Sierra: “Este problema tiene que resolverse a nivel de Estados Unidos y la Unión Soviética. Ellos son los que pueden tomar medidas tecnológicas necesarias para enfrentar el asunto. Pero hay que saber cuál es el planteamiento de Reagan respecto a la ecología: ‘O contaminación o comunismo; venga la contaminación. Entre dos males, el menor’. Y la posición de Brezhnev es la siguiente: ‘O contaminación o capitalismo; venga la contaminación. Entre dos males, el menor’. ¿Entonces qué esperanza hay de solucionar el problema?” (Cárdenas, 2011, p. 203). Esta contextualización de Parra nos recuerda la radical crítica irónica realizada en los *Artefactos* de 1972: específicamente, que tanto el capitalismo norteamericano como el comunismo soviético, en su aparente antagonismo, realmente son primos hermanos discursivos – se reflejan mutuamente-. En otras palabras ambos aspiran, a diferencia de la ironía, a la estabilidad de la ideología moderna.

recomendación, lo que hay en el último término es la conjunción del yin y el yang” (Costa, 2014, p. 20).²¹²

Así, la dividida conciencia del fanático asume, como telón de fondo, la lectura parriana del *Tao Te King*: concretamente, en el desplazamiento de la ironía antipoética hacia la ironía ecopoética, este novedoso sujeto lírico promueve la convivencia irresoluble de los contrarios, el Yin y el Yang, ecología y antiecología, sin tomar un partido estable – *a priori*- por alguno de ellos ya que, en su inestabilidad, es aporéticamente tanto el uno como el otro ²¹³. Esta influencia del *Tao* en la escisión de conciencia del fanático es explicitada claramente en el breve ecopoema “Pichanga” de *Chistes parra desorientar a la poesía-poesía*:

Pichanga

Diálogo con mi sombra

¿Qué es una pichanga? En una primera acepción, estamos al tanto de que es un plato popular chileno: específicamente, se encuentra constituido por *sobras* de

²¹² El *Tao Te King*, cuya autoría se le atribuye a Lao-Tsé o “Viejo maestro”, es un texto clásico chino escrito en el siglo VI a.c. Traducido como “El libro del Camino y la Virtud” o “El libro del Camino y el Poder”, el texto expone los fundamentos del taoísmo filosófico. Está compuesto por pasajes ambiguos que, en el caso de Parra, le permite la reinención irónica y absoluta de su poesía con el propósito de abordar los problemas de la moderna determinación ideológica: por ejemplo, el *Tao* es infinito, el *Tao* es inestable, el *Tao* no tiene forma ni sonido; el *Tao* enfatiza los valores femeninos -el “*Yin*”- como la inestabilidad del agua, la fluidez, a diferencia de la solidez o estabilidad de la montaña; por último, el *Tao* es el cambio constante entre los opuestos -*Yin y Yang*- , fluidez natural del universo; al contrario, el estancamiento en una sola forma solo trae la desarmonía y la devastación. Es evidente como, al igual que la escuela de Kioto en la primera mitad del siglo XX con su relectura de la modernidad filosófica, Parra realiza una ingeniosa lectura del *Tao* – el absoluto- para reinventar su inestable y moderna ironía en un nuevo contexto histórico. Un camino similar, aunque inverso -desde Oriente a Occidente- lo realizó Nishida Kitaro, padre de la escuela de Kioto: “la voluntad es reflexión absoluta, el punto unificador de posibilidades infinitas (...) Y puesto que es siempre concreta, la voluntad, a diferencia del conocimiento, es creativa” (Heisig, 2015, p. 78). En este despliegue, al igual que los románticos de Jena, Kitaro se encuentra realizando una relectura, desde el *Tao* y el budismo zen, de la filosofía trascendental de Fichte; de esta manera, y en oposición al *telos* hegeliano, Kitaro rescata las ideas orientales del *absoluto infinito*: ya no como conocimiento finito, sino como voluntad creativa, inestable e infinita del Yo. Bajo este contexto podemos recordar a Lacoue-Labarthe y Nancy cuando señalan que, a partir del romanticismo temprano, la ironía moderna es “la fusión de todo lo que compone el absoluto: lo que no deja de destinarla al inacabamiento, a lo que Schlegel - hablando de la Pallas antigua- llama la rudeza” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 258). Diremos que, el *Tao* parriano, es aquella rudeza infinita e inestable del absoluto que permite la inscripción irónica de la ecopoésía.

²¹³ A esta radical aporía Parra, en plena década de los 80’, la denominará con el nombre de *naturaleza*. Para la ecopoésía, evidentemente influenciado por el taoísmo, la *naturaleza* es inestablemente irónica. Esta palabra, cada vez que aparece en este novedoso ciclo irónico, debe ser leída de esa manera: desde el vaivén infinito del sujeto – para un ejemplo de ello, redirigirse a las citas que introducen este capítulo-.

fiambre, queso, aceitunas, cebollines, entre otros elementos. Su conformación dependerá de la zona geográfica donde se realice, no hay sólo una forma de confeccionarla. Bajo esta inicial significación, y es un primer asomo de lo que desplegaremos cuando examinemos el conjunto de obras de este particular ciclo histórico, la pichanga atañe inherentemente a la posición ecológica del fanático: en otras palabras, al recuperar los heterogéneos residuos alimenticios, la pichanga se constituye como una forma de *reciclaje*. No obstante, debemos añadir que este reutilizamiento ecológico es, al unísono, una irónica señal de la escindida realidad subjetiva del fanático: las sobras, más allá de su perspectiva ecológica, también son el signo de la inestable fragmentación del sujeto -asunto que resuena, nuevamente, a los fragmentos schlegelianos-. A este análisis debemos agregar el segundo alcance de la expresión pichanga: significa, popularmente, un partido informal de fútbol barrial o colegial – al que, evidentemente, se pueden añadir otros deportes de equipo-. En la pichanga de barrio, al igual que las sobras del plato, juegan todos los que estén disponibles: gordos, flacos, buenos, malos, viejos, jóvenes, etc. La diversidad de los participantes en el partido de fútbol representa, en una primera lectura, el reciclaje ecológico: todos pueden jugar, todo se puede utilizar. Sin embargo, y sostenemos que es lo más interesante de esta acepción, aparte de su ecología social, lo que paradójicamente define a la pichanga de barrio es precisamente su *ausencia definición*: no hay límites de la cancha, la pelota puede ser cualquier cosa –en ocasiones, incluso puede ser una caja o papel-, no hay límites de tiempo y el árbitro, en tanto encarnación de la estabilidad y el sentido, está ausente. En este sentido la pichanga, en su vacilante fragmentación heterogénea, exterioriza performativamente lo ilimitado o la *infinitud equívoca de la naturaleza*. De esta manera, cuando el fanático parriano indica - “*Pichanga/ Diálogo con mi sombra*”- pone en juego justamente la relectura irónica del *Tao* o lo que denominamos como *el absoluto ecopoético*; específicamente, al igual que una pichanga, promueve una doble conciencia que dialoga irresoluble e infinitamente consigo misma - *Yin y el Yang, ecología y antiecológica, yo y mi sombra*–: disociación

subjetiva que, al tiempo que recicla los fragmentos, da cuenta de la indeterminación de aquella reutilización.²¹⁴

Así el fanático, en pos de esquivar cualquier tipo de estabilidad dogmática, va y viene oscilantemente entre la incrédula visión utópica de la ecología y su desmitificación crítica. Este *pathos* representa una inestable ironía que rehúye la peligrosa polarización ideológica al satirizar, con contradictorios eslóganes que recuerdan al energúmeno de décadas anteriores, el moderno enfrentamiento de la guerra fría y su *telos* inherente. Por ejemplo, podemos advertir este irónico vaivén ecopoético en *Poesía política* de 1983:

Tercer y último llamado:

PEATONES DEL MUNDO UNÍOS

basta de profecías apocalípticas
ya sabemos QUEL MUNDO SEACABÓ

CATASTROFISTA?

claro que sí

pero MODERADO!

²¹⁴ Debemos recordar que, en 1992, Parra colaboró con el grupo de rock Congreso en la musicalización de algunos de sus ecopoemas en *Pichanga: profecía a falta de ecuaciones*. Ya el título nos evidencia como, en la pichanga ecopoética, la salida no es tan fácil: en otras palabras, más que buscar una resolución estable y finita a través de alguna ecuación ecológica, los ecopoemas – como las pichangas- no proponen una solución sino más bien mostrar, como en una irónica profecía, las antinomias irresolubles tanto del sujeto, como de su compleja relación con la naturaleza. Esta irresoluble relación la podemos advertir en los endecasílabo del ecopoema “Días atrás un árbol me preguntó”: “*Días atrás un árbol me preguntó/ que pasará con los señores pájaros/ hace tiempo que no los oigo cantar/ y yo le dije/ no se preocupe/ los pájaros cantautores/ andan en gira artística X ahí/ Volverán de un momento a otro// para que se deje de preguntas estúpidas/ Sabe mejor que nadie/ que en este país ya no quedan pájaros/ ni mariposas/ ni chanchitos de tierra.../ Volverán en un momento a otro*”. Advertimos aquí el desdoblamiento subjetivo del fanático: si bien el sujeto se puede comunicar con la naturaleza, al unísono, padece irónicamente la pérdida del entorno natural. Por esta razón, las preocupaciones ecológicas propias del mundo natural – la conciencia del árbol- son estúpidas y poco interesantes para la conciencia antiecológica del sujeto lírico: concretamente para este último, podría resultar menos estúpido un partido de fútbol o un programa de televisión – rasgos evidentemente urbanos- que el desastre natural evidenciado por el árbol.

¿Cómo estas tres consignas pueden cohabitar juntas, una delante del otra, en *Poesía política*? Si observamos con detención el primer eslogan – “*Tercer y último llamado:/ PEATONES DEL MUNDO UNÍOS*”-, percibiremos una evidente posición ecológica: concretamente, al examinar este lema junto al ecopoema “fe de erratas” de *Poesía política*²¹⁵, distinguiremos como esta consigna, aparte de desplazar la confrontación ideológica de guerra fría, emplaza a la alianza de los peatones para enfrentar, desde un punto de vista apremiante, el problema que el transporte urbano – los “*asesinos al volante*”-, promueve día a día con su venenosa contaminación; sin embargo, en seguida adviene un segundo eslogan de indudable conciencia antiecológica que niega la urgencia del primero: “*basta de profecías apocalípticas/ ya sabemos QUEL MUNDO SEACABÓ*” ¿Cómo pueden convivir, al unísono, estas dos conciencias antitéticas en el fanático? Es evidente que la coexistencia de la urgencia ecológica y su negación antiecológica siembra, hasta el momento, una ironía irresoluble al interior de la subjetividad del sujeto parriano – ironía que, como señalamos, representa poéticamente el movimiento infinito de la naturaleza-. Pero esto no es todo, inmediatamente detectamos la aparición de un tercer lema que suscita una novedosa variación: “*CATASTROFISTA?/ claro que sí/ pero MODERADO!*”. Reconocemos en este tercer eslogan la encarnación, intrincada, de la escisión irónica del sujeto: específicamente, en una primera lectura, notamos que la consigna reúne en sí misma, al igual que el erizo schlegeliano²¹⁶, la convivencia irresoluble de las conciencias en pugna explicitadas en los dos primeros lemas – por ejemplo, el “*CATASTROFISTA?/ claro que sí*” afirma la urgencia inherente de la ecología y el “*pero MODERADO!*” retoma la negación antiecológica de las profecías apocalípticas-; sin embargo, en una segunda lectura que se anexa a la recién expuesta, la ironía inherente de este tercer eslogan también se advierte por medio de la función contradictoria que desempeña el signo de exclamación en el “*pero MODERADO!*”: concretamente, si seguimos el principio de no-contradicción

²¹⁵ “*dice:/ proletarios/ versus/ burgueses/ léase:/ pacíficos peatones/ versus/ asesinos al volante*”.

²¹⁶ Fragmento 206 de *Atheneum*: “Un fragmento igual que una pequeña obra de arte tiene que estar completamente aislado del mundo que lo rodea y cerrado en sí mismo como un erizo” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 164).

aristotélico, este signo de exclamación debería escoltar la urgencia ecológica – a la palabra “*CATASTROFISTA*”-; en cambio la exclamación acompaña, aporéticamente, la negación de la urgencia – a la palabra “*MODERADO*”-. De esta manera, observamos con claridad la contradicción irónica del signo: su posición promueve la convivencia irresoluble de la urgencia – la exclamación- con su negación - la moderación-²¹⁷. Por último, a través de la diferenciación entre minúsculas y mayúscula, la unión de estas tres consignas recuerdan al irónico poema *Pequeña oración sin pretensiones* de Jules Laforgue con su diferenciación entre cursiva/no cursiva²¹⁸: en específico, si aislamos en un enunciado a las palabras en mayúsculas, hallaremos acentuada la contradicción irónica recién analizada – “*PEATONES DEL MUNDO UNÍOS/ QUEL MUNDO SEACABÓ/ CATASTROFISTA?/ MODERADO!*”-; en otras palabras, expresa con mayor radicalidad los puntos de vista antitéticos de la conciencia ecológica y antiecológica, desdoblamiento subjetivo de un Yo que ya no es garante de sí, encarnación de la inestable naturaleza.

Distinguimos en estos eslóganes como la conciencia ecológica es sabotada permanentemente por la conciencia antiecológica: esta última, al operar desde la inestabilidad, representa el terreno del escepticismo, del irreductible contradiscurso irónico que escapa al constante peligro de la estabilidad ideológica. Por lo tanto, a partir de los heterogéneos abordajes que hemos desarrollado, los eslóganes de *Poesía política* exponen en acto el oscilante vaivén de la ironía moderna: específicamente, a diferencia de una lectura hegeliana donde la reflexión dialéctica entre afirmación y negación se capitaliza teleológicamente en una superación resolutive– *Aufhebung*- que unificaría establemente los sentidos en pugna en un

²¹⁷ Parra le señalará a Juan Andrés Piña que “el planeta está en peligro. Algunos me califican de alarmista, pero yo digo que soy un alarmista moderado” (Piña, 2019, p. 43) ¿Cómo se puede ser un alarmista moderado? Esta definición identitaria expresa una aporía irreductible.

²¹⁸ “*Padre Nuestro que estás en los cielos* (¡oh! ¡allá-arriba, /Infinito así que eres tan inconcebible!) /*Danos nuestro pan de cada día* ... - ¡Oh! ¡mejor,/ Déjanos sentarnos un poco a Tu Mesa!. ..¡Dime! ¿nos tomas por pobres niños*, / A quienes todavía se debe esconder las Cosas Graves?! / *¿Y Tu Voluntad* no admite más que esclavos/ *A sí en la tierra como en el cielo?* ... - ¡Es sofocante!/ Al menos, ¡*No te induzcas*, por tus sonrisas,/ *A la tentación* de besar tu corazón!/ ¡Y déjanos en paz, muertos en mundos mejores,/ Pacer, en nuestro rincón, y fornicar, y reír!. .. / Pacer, en nuestro rincón, y fornicar, y reír! ...”

piso invariable²¹⁹, las consignas muestran con claridad la vacilante e irreductible tensión de las conciencias: incertidumbre que, al no resolverse en un fin, renueva en un nuevo contexto la reflexión sin fondo parriana. Desde este marco, más que *superar* la contradicción por medio de la constitución de un piso sólido, las conciencias antitéticas se complican en un *desacuerdo infinito* que, en el caso de la tercera consigna, y siguiendo así el modelo de la pichanga, las reúne aporéticamente en una dialéctica incapaz unificación.²²⁰

Desde estas deliberaciones, resulta llamativo advertir como, en la conformación de las obras del ciclo irónico ecopoético, el modelo de la pichanga – la oscilación irónica entre el reciclaje ecológico y la fragmentación subjetiva del fanático- opera de la misma manera. Esta idea Nicanor Parra se la evocará directamente a Leonidas Morales:

“Por ejemplo, fíjate tú, ninguno de estos poemas se hubiera podido publicar junto a los *Artefactos*, ni tampoco con los del Cristo de Elqui, ¿verdad? No tiene nada que ver con el Cristo de Elqui esto. Entonces eran poemas que iban saliendo, se iban acumulando, y de repente yo vi que los podía juntar. Sin la pretensión de hacer un libro propiamente tal, sino que simplemente esa es una suma. Pero a mí me parece que un libro también se puede hacer así (...) dijo que era una cosa sin unidad, que los poemas se disparaban en

²¹⁹ En sus *Lecciones sobre la estética* de 1842, Hegel subrayará que la superación – *Aufhebung*- de la inestable contradicción irónica se relaciona con la estable afirmación natural de la vida: “Sólo superando tal negación en sí misma deviene por consiguiente afirmativa la vida. Recorrer este proceso de oposición, contradicción y solución de la contradicción es el privilegio superior de las naturalezas vivas; lo que de suyo es y permanece sólo afirmativo, es y permanece sin vida. La vida procede a la negación y al dolor de ésta, y sólo es para sí misma afirmativa a través de la cancelación de la oposición y la contradicción. Por supuesto, si se queda en la mera contradicción sin resolverla, entonces sucumbe a la contradicción” (Hegel, 1989, p. 75). Es evidente como en Hegel, a diferencia del taoísmo, lo natural es sinónimo de estabilidad; en este sentido, resulta interesante recordar las reflexiones que Byung-Chul Han realiza en *Ausencia: Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente* de 2007: “Hegel compara el pensar con una arriesgada travesía marina por un océano sin orillas, en el que ‘se han apagado todos los colores y las luces amables’. Enfrentado con esta amplitud e incertidumbres oceánicas, el espíritu es invadido por el horror (...) la percepción que tiene Hegel del agua y el mar está siempre regida por la necesidad de lo fijo” (Han, 2019, pp. 82-83).

²²⁰ En el fragmento 48 de *Atheneum*, Schlegel liga la infinitud absoluta con una dialéctica incapaz de unificar la contradicción que encarna, a través de la figura de la paradoja, la inestabilidad irónica: “La ironía es la forma de lo paradójico. Paradoja es todo lo que es a la vez bueno y grande” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 119).

distintas direcciones. Que esto no era un libro, sino que era simplemente un cajón de sastre. Una cosa así. A mí me parece que un cajón de sastre tiene pleno derecho a existencia” (Morales, 2006, p.120).²²¹

Esta entrevista nos evidencia como Parra, en plena década de los 80', era absolutamente consciente de engendrar una poesía que, si bien no corrompe la inestable ironía del ciclo irónico antipoético, al unísono incorpora un orden completamente diferente; concretamente, y en oposición del ciclo irónico previo, los libros publicados en el ciclo irónico ecopoético materializan una interesante inflexión en la obra: en primer lugar, una buena parte de ellos son antologías que suelen incluir, algunas más y otras menos, sin un orden premeditado, poemas inéditos - por ejemplo, es el caso de *Chistes parra desorientar a la policía poesía, Poesía política o Poemas para combatir la calvicie*-; en segundo lugar, percibimos un grupo de publicaciones que, si bien no son antologías, reúnen sin unidad poemas inéditos – por ejemplo, es el caso de *Hojas de Parra* de 1985 que recicla, sin lineamiento claro, poemas de *Obra gruesa* en adelante-. De esta manera, antologías o no antologías, llama la atención el modo de composición de la obra: específicamente, a diferencia de *Poemas y antipoemas, Versos de salón, Artefactos* o *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, no existe aquí una delimitación o coherencia identitaria clara; al contrario, y recurriendo a las figuras de la pichanga ecológica o el cajón de sastre²²², estas obras están compuestas por elementos que simplemente se amontonan y reciclan sin función, meta o unidad. A esta particularidad compositiva se suma otro novedoso reciclaje: el código lingüístico. Específicamente, a través del uso de signos provenientes de otros códigos - por ejemplo, las matemáticas donde aparecen signos como el +, x, - o %-²²³, el fanático deconstruye el lenguaje, de

²²¹ Nicanor Parra, cuando habla de cajón de sastre, se refiere a la crítica que le realizó José Miguel Ibáñez Langlois, mejor conocido como Ignacio Valente.

²²² En Chile la expresión “cajón de sastre” señala aquel lugar donde se reúnen o confluyen, sin ordenamiento, elementos heterogéneos. Evidentemente, desde el punto de vista parriano, esta figura rememora a la expresión “pichanga”.

²²³ Otro símbolo no verbal lo advertimos en “Los 4 sonetos del Apocalipsis” de *Hojas de Parra* con el símbolo cristiano de la cruz. A continuación, el primer verso del primer soneto:

++++ +++ +++++ ++ ++ +++++ +++

evidente arraigo moderno, del ciclo irónico anterior. De esta forma, tanto en la composición de la obra como en el código lingüístico utilizado, notamos como el sujeto parriano expresa su contradictoria e indeterminada fragmentación: ironía que, al resistir la estable identidad del libro y el código, promueve el subversivo reciclaje de la naturaleza.²²⁴

Así, y es algo que la diferencia de la simple tragedia, advertimos una interesante correspondencia entre ecopoesía e ironía; concretamente el héroe trágico, en su excepcionalidad, está dispuesto a sacrificarse por los más altos ideales de la humanidad: por ejemplo, el Bien, Dios, la Civilización o la Patria.²²⁵ A este respecto, el héroe trágico moderno es efecto inseparable de los estables discursos ideológicos y sus inflexibles polarizaciones – por ejemplo, el bien y el mal, civilización y barbarie, izquierda y derecha, capitalistas y proletariados, entre otros-²²⁶. Por este motivo, la ecopoesía parriana expone conscientemente a un antihéroe: personaje bautizado como el fanático que, si bien pretende defender inocentemente

++ ++ +++++ +++++ +++++ ++ ++++++ +++
+++++ ++ ++ +++++ ++++++ +++++ +++ ++++++
++ +++ ++++++ +++ +++ +++++ +++ ++++++

En una evidente referencia a “Los sonetos de la muerte” de Gabriel Mistral de 1914, en su prosodia, los catorce endecasílabos del poema de Parra, en lugar de letras, aparecen cruces. Claramente, en el contexto de la dictadura de Pinochet, las cruces podrían remitir tanto a las víctimas de Estado como a las palabras indecibles en esos tiempos de represión. Bajo este último aspecto, los sonetos parrianos encarnan una poesía del silencio: por ejemplo, en una ocasión Parra leyó estos sonetos con el título de “Soneto censurado” y guardó silencio un tiempo equivalente a la duración de los catorce versos endecasílabos. Al respecto Parra indicará a Leonidas Morales que “a mí me llaman la atención algunos métodos de trabajo que no aparecían en libros anteriores. Por ejemplo, ‘Los 4 sonetos del apocalipsis’. Escribir poesía sin palabras, método que estoy llevando adelante en la actualidad” (Morales, 2006, p. 121).

²²⁴ Por ejemplo, Parra indicará a Leonidas Morales respecto a *Hojas de Parra* que “aquí no hay ningún programa. Pero eso me parece también fuerza en este libro” (ibid., p. 120).

²²⁵ En su *Poética* Aristóteles señala que “la tragedia es imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (Aristóteles, 1999, p. 145). Las acciones esforzadas, completas en sí mismas, son parte del ideal del héroe trágico: personaje importante, honrado, moralmente inclinado, con un fin noble, que recibe una desgracia inmerecida [*hamartia*] que, en ocasiones por pasión al deber, se vincula a la arrogancia [*hbris*]. Aristóteles indicará que es imposible concebir a la tragedia sin esa integridad y acción elevada del héroe, la tragedia no surge de los defectos del personaje sino de sus virtudes. *Edipo Rey* de Sófocles es un claro ejemplo de ello: no es la indolencia o estupidez de Edipo lo que lo lleva a la tragedia, sino su valentía y honestidad. Esto es precisamente lo que diferencia a la ironía del destino trágica de la ironía inestable de Parra.

²²⁶ Dualismos que, como hemos revisado, en su ecopoesía Parra hace referencia constantemente.

la afirmación del gran Ideal Ecológico, por otro lado, y más allá de su arrojo, aparece como un ser inestable, desprovisto de grandes ideas, al negar contradictoriamente lo que afirma. Esta negación, más que un inconveniente, le proporciona al sujeto parriano una irreductible reserva de libertad, salvedad natural que lo desliga de las trágicas ataduras ideológicas y lo deja irresolublemente en suspenso: este es, precisamente, el entusiasmo infinito de la ironía. Kierkegaard, en *Sobre el concepto de ironía*, ya tenía claridad sobre este entusiasmo que denomina *infinita libertad suspendida*:

“La ironía es una *determinación de la subjetividad*. En la ironía, el sujeto es *negativamente libre*, pues falta la realidad que le proveería un contenido; el sujeto es libre de las ataduras con las que la realidad dada retiene al sujeto, pero es negativamente libre, y como tal, puesto que no hay nada que lo retenga, que suspendido. Pero es esa libertad, es ese estar suspendido el que da al ironista un cierto entusiasmo, pues es como si se embriagase en la infinitud” (Kierkegaard, 2006, p. 287).

Patentemente, cuestión que recuerda la posición irónica schlegeliana respecto al Ideal moderno²²⁷, la ecopoesía hereda esta deliberación de Kierkegaard: oscilación entre afirmación ecológica y negación antiecológica, infinito e inestable vaivén entre el yin y el yang²²⁸. De modo que el fanático, en su contrariedad subjetiva, no está dispuesto a arriesgar la vida trágicamente por la estabilidad de la Idea²²⁹; puesto

²²⁷ Kierkegaard, en *El concepto de ironía*, señalará sobre el romanticismo temprano que ahí “*la ironía sigue siendo totalmente negativa*, pues instaura en el plano teórico una disrelación entre idea y realidad y entre realidad e idea y, en el plano práctico, entre posibilidad y realidad y entre realidad y posibilidad” (Kierkegaard, 2006, p. 307). Si bien es una evidente crítica a la ironía schlegeliana, se advierte con claridad que la oscilación entre afirmación y negación promueve para Kierkegaard una ‘disrelación’ – inestabilidad- entre idea y realidad: terreno opuesto a la pretensión moderna encarnada por Hegel.

²²⁸ Respeto a la relación entre ecopoesía y taoísmo, Parra explicará en 1982 a Malú Sierra que “el taoísmo es la autorregulación del mundo interior, y la ecología es la autorregulación del medio ambiente. Antes de llegar a la ecología tiene que haber un despertar individual: el taoísmo” (Cárdenas, 2011, p. 216).

²²⁹ Hegel, en *Lecciones sobre la estética*, indicará respecto a la ironía schlegeliana que “aquí llegó al momento dialéctico de la idea, al punto que yo llamo ‘infinita negatividad absoluta’, a la actividad de la idea de negarse como lo infinito y universal en la finitud y particularidad, y luego superar asimismo esta negación y con ello restablecer lo universal e infinito en lo finito y particular” (Hegel, 1989, p. 52). Es evidente como Hegel, para superar la inestable contradicción irónica, recurre a reestablecer la estabilidad de la Idea en lo finito y lo particular. Estos rasgos son parte inherente de todo discurso ideológico que, para Parra y su ascendencia

que, como nos encontramos desplegando, el héroe trágico sufre o muere por su ideología. Antes bien el antihéroe eco-poético, por medio de su incesante negación al Ideal, trata de salir del paso: concretamente, *sobrevivir irónicamente*. Esta preocupación, no por nada, Parra se la evocará a Leonidas Morales cuando critica el lenguaje ideológico de la modernidad, la vanguardia revolucionaria:

“Ahora nos encontramos en un estado de ánimo propicio. Ya hay gente que ha puesto en tela de juicio el concepto mismo de ruptura. Y entonces quiere decir que estaríamos en un buen estado de ánimo para abordar el problema de la supervivencia. Repito que este problema tiene que ser abordado simultáneamente por moros y cristianos, porque es un problema global” (Morales, 2006, p. 110).

Bajo esta lógica, y desde la vereda del idealismo ecológico, la contradicción subjetiva del fanático parriano podría asomar como débil, estúpida e indigna; sin embargo y a diferencia de esta seriedad ideológica, el sujeto eco-poético se aferra a la inestabilidad de la vida y la naturaleza e insiste en su supervivencia: específicamente, a través de su prosodia, la ironía eco-poética es aquella expresión de esperanza que resiste, irreductiblemente, al inherente comportamiento trágico. Por lo tanto, advertimos en la subjetividad del fanático la convivencia entre tragedia ecológica e ironía antiecológica: ¿No es justamente esta oscilación lo que nos muestra algunas obras de Aristófanes o Shakespeare? Por ejemplo, si tomamos el caso de Hamlet²³⁰, evidentemente coexisten formas trágicas e irónicas tanto en el

irónica, equivale a la muerte trágica: discurso donde no hay posibilidad de libertad, desgracia [*hamartia*] que se encuentra establemente escrita.

²³⁰ Parra en la década de los 80' tradujo a *Hamlet*. Al respecto le señalará a Elena Irrarrázabal el año 2001 que en *Hamlet* “la sintaxis. Eso es lo más endemoniado que hay. Decir lo que dijo Shakespeare en sintaxis isabelina, pero en sintaxis nuestra. No siempre se traduce la sintaxis y ahí yo me pongo firme (...) Por lo menos en el caso de Hamlet tiene una importancia extraordinaria. Es el universo hamletiano que se desprende y hace explosión” (Cárdenas, 2011, p. 80). En esta cita Parra muestra la compleja traducción de la prosodia irónica shakesperiana: en concreto, la traducción al español de la convivencia paradójica entre la métrica del pentámetro yámbico y el tono coloquial de los personajes. Esta prosodia irónica se denomina *verso blanco shakesperiano*. Parra le dirá a René de Costa que “he hecho una traducción de ese texto y creo que cumple con el proyecto que consiste en hacer sonar a Shakespeare en castellano tal como suena en inglés” (De Costa, 2016, p. 223).

comportamiento prosódico – convivencia irreductible entre la seriedad del pentámetro yámbico y el tono popular de los personajes- como en el contenido narrativo de la obra: específicamente el personaje Hamlet, tal como lo observó el romanticismo temprano, expresa la crisis del hombre moderno ante sus Ideales. Esta es la razón de que Hamlet, al menos hasta el final de la obra, sea incapaz de actuar coherentemente vengando a su padre y cumpliendo así su mandato fantasmal que representa, a todas luces, la consigna Ideal de toda tragedia; de esta manera, evitando constantemente un combate mortal con el asesino de su padre, Hamlet se dispone a lo largo de la obra a sobrevivir, incluso humillado, que morir como héroe trágico: la subjetividad del personaje se encuentra escindida, hay una negación constante al mandato que le permite, al menos hasta el final de la obra, sobrevivir²³¹. Este ejemplo reconoce como la ecoepoesía parriana asume herencias pretéritas: su ironía es un interesante desplazamiento, en un nuevo contexto histórico, de la ironía antipoética que rehúye las problemáticas certidumbres ideológicas de los 80' tanto en el Chile dictatorial como en la guerra fría mundial. Así este novedoso personaje, que en primera instancia puede parecer un desamparado neurótico, al unísono no se encuentra totalmente alienado a la Idea y, por ese motivo, nos muestra una manera de sobrevivir en aquella compleja época: concretamente, en su taoísta suspensión irónica, este particular sujeto nos otorga poéticamente un atisbo de libertad, una forma de sacarnos la camisa de fuerza de la modernidad. Si en algún momento Winston Churchill señaló que *“un fanático es alguien que no puede cambiar de opinión y no quiere cambiar de tema”*, el personaje ecoepoético constituye una nueva forma de fanatismo: uno que, contradictoriamente y más allá de su voluntad, cambia de opinión constantemente.

²³¹ La irresoluble posición subjetiva de Hamlet queda sintetizada en la escena primera del acto III: “Ser o no ser, esa es la pregunta. ¿Cuál es más digna acción del ánimo, sufrir los tiros penetrantes de la fortuna injusta, u oponer los brazos a este torrente de calamidades, y darlas fin con atrevida resistencia?”. En este soliloquio queda en evidencia la escisión irreductible de Hamlet entre sobrevivir- ser- o morir trágicamente – no ser-: el personaje no toma a priori partido por ninguna opción, solo duda indecisamente sobre cuál será la mejor. Esta escisión irónica del personaje Parra la trabaja explícitamente en 1985 con la segunda parte de *Hojas de Parra* y su poema “Ser o no ser”: “SER O NO SER/ he ahí el dilema/ que será preferible me pregunto/ soportar los caprichos del destino funesto/ o rebelarse contra ese mar de tribulaciones/ y terminar con ellas para siempre”.

Tercera parte:

Ironía de sobremesa

Discursos de sobremesa o seducción irónica en contextos posideológicos

“Gracias. Me despido con un abrazo bien apretado... Pero, aquí, en este momento de aplauso, tengo que decir algo sobre eso. Es bastante lamentable. Esperamos que se nos aplauda. O sea, somos víctima de un complejo espantoso que está en la base de todo. Ese complejo que se llama ‘complejo de individuación’”.

Nicanor Parra

*Discurso en Instituto Chileno Norteamericano de
Cultura, 1996.*

“Pero tal proceder sólo tendría como efecto mala poesía, pues aquí funcionaría como actividad separada lo que en la productividad artística sólo tiene validez en su unidad indivisa”.

G.W.F. Hegel

Lecciones sobre la estética

Para Nicanor Parra *Los Discursos de sobremesa* representaban la obra definitiva: bajo su particular raciocinio, era lo más lejos que había llegado su poesía. De esta manera, posterior a la ironía antipoética, los *Artefactos* y la ironía ecopoética, la ironía de sobremesa comprendió gran parte de la producción parriana en la década

del 90'²³². Bajo ese marco, hay que explicitar que *Los Discursos* surgieron de una necesidad histórica: a diferencia de los contextos previos donde Parra fue criticado tanto por la derecha liberal como por la izquierda revolucionaria, con el retorno de la democracia en 1990²³³ la poesía parriana comenzó a ser estimada, a diestra y siniestra, por prestigiosas y heterogéneas instituciones nacionales e internacionales. Este distintivo contexto Parra se lo evocará a Juan Andrés Piña:

“Tiene un buen final esta historia. En la actualidad cuento nuevamente con la simpatía de la izquierda tradicional y la democracia liberal, y ahora es una relación sana, porque antes se trataba de manipular” (Piña, 2019, p. 42).

En este escenario histórico, Chile nuevamente se había transformado; concretamente, las huellas de las antiguas batallas ideológicas de guerra fría que empapaban la obra parriana habían caído junto a la dictadura pinochetista, la Unión Soviética y el muro de Berlín: la lucha por la democracia en Chile, al menos desde la izquierda tradicional donde el *pathos* socialista se fundaba en la revolución y la imaginación utópica de la Unidad Popular, se abrió paso en los años 90' para reconciliarse con las opacas e inestables incertidumbres de la democracia neoliberal. Este posutópico socialismo a la chilena comenzó a ser sensible a las limitaciones de la cultura tradicional de izquierda y a los obstáculos que la política nacional situaba infatigablemente al avance democrático en décadas anteriores²³⁴.

²³² Como trabajaremos en este capítulo, *Los Discursos de sobremesa* retoman, novedosamente, rasgos del ciclo irónico antipoético y el ciclo irónico eco-poético. Al ser discursos de agradecimiento referidos a la totalidad de la obra, Parra recobra características irónicas de ciclos anteriores para transmitirlos, a través de la recitación oral, en un nuevo contexto histórico. Parra le recordará la importancia de estos discursos a Juan Andrés Piña en 1990: “Unos *Discursos de sobremesa*. Creo que ahí desembocan todos los experimentos anteriores. Me inspiro en los discursos de sobremesa de los maestros chilenos en este arte” (Piña, 2019, p. 37).

²³³ Con retorno a la democracia nos referimos al proceso histórico de restablecimiento democrático luego de la dictadura militar liderada por Augusto Pinochet entre 1973 y 1990. El mayor hito lo marcó el traspaso del poder político desde las Fuerzas Armadas hacia el presidente elegido democráticamente, Patricio Aylwin, finalizando de este modo la dictadura militar y dando inicio a los gobiernos de la colación de centroizquierda denominada como Concertación – de los que Parra fue simpatizante-. Aún no existe consenso entre los historiadores respecto a si este periodo continúa en la actualidad. Su visión más acotada se refiere al período comprendido entre 1988 y 1990 cuando se realizaron las primeras elecciones libres.

²³⁴ José Joaquín Brunner en *Un espejo trizado* de 1988 indicará respecto al carácter resistente a la democracia de la cultura política nacional que “la izquierda construyó su cultura política propia, desde la cual pudo realizar la crítica cultural al capitalismo y levantar la opción de una cultura socialista, al mismo tiempo que se desentendía del hecho que, de esa manera, contribuía a forzar su aislamiento y a estrechar su capacidad de movilización ideal de la sociedad” (Brunner, 1988, p. 433).

De esta manera, en el Chile de la década del 90', Parra fue testigo de una resignificación del discurso político, ideológico, social y artístico que, tal como Martín Hopenhayn subraya en *Ni apocalípticos ni integrados* de 1994, fue efecto inherente de un conjunto de causas para nada inofensivas:

“Los golpes militares, el auge de la ideología neoliberal, el colapso de los socialismos reales, la racionalización del mercado y el triunfo de los pragmáticos en la arena política concurren como señales visibles en este embudo que se tragó tanto la necesidad histórica de una revolución como su esperanza” (Hopenhayn, 1994, p. 34).

En este nuevo ciclo histórico parriano, donde el discurso neoliberal se apropia de la palabra revolución²³⁵, la sociedad chilena comenzó a expresar su euforia respecto al capitalismo mundial en ciernes; concretamente, la política de transición pretendió emular, solo superficialmente como experimentaremos años después, las experiencias de las socialdemocracias europeas que dejaban atrás sus antiguos conflictos ideológicos de posguerra. Parra, y es un asunto que se le criticó fuertemente por los acérrimos sobrevivientes de las ideologías tradicionales, experimentó este cambio positivamente²³⁶: específicamente, con la caída de los pilares políticos y poéticos tradicionales, Parra comenzó a ser parte de aquel Olimpo del que tanto ironizó años atrás. Esta posición, recordando la experiencia reciente de un viaje a Europa, se la evoca explícitamente a Juan Andrés Piña:

²³⁵ Francis Fukuyama señalará en *¿El fin de la Historia?* de 1990 que “el mundo, en ese punto, estaría dividido entre una parte que sería histórica y una parte que sería poshistórica (...) El fin de la historia será un momento muy triste. La lucha por el reconocimiento, la voluntad de arriesgar la propia vida por una meta puramente abstracta, la lucha ideológica a escala mundial que exigía audacia, coraje, imaginación e idealismo, será reemplazada por el cálculo económico, la interminable resolución de problemas técnicos, la preocupación por el medio ambiente, y la satisfacción de las sofisticadas demandas de los consumidores” (Fukuyama, 1990, p. 31). Esta reflexión de Fukuyama ejemplifica con claridad el contexto de Chile en los años 90': una revolución neoliberal de tintes democráticos que fue nominada como nueva izquierda o socialismo renovado.

²³⁶ En el año 2000 Nicanor Parra le recordará en el diario Sur a Claudia Mellado que “tengo que admitir que nunca me había sentido tan a gusto como lo estoy ahora bajo el gobierno de Lagos. ¡Ni siquiera con Allende!, imagínese” (Costa, 2014, p. 47). Esta afirmación da cuenta, con evidente ironía, de la divergencia entre aquella izquierda tradicional que negaba con violencia la ironía parriana y la izquierda posutópica – Concertación- que la reconoce con gusto y la eleva.

“Una de las primeras cosas que vi fue la revista *América Joven*, que me pasó un joven socialista chileno. En la contratapa se leía ‘Somos marxistas parristas’, ‘Hemos cambiado’, me dijeron. Lo que pasaba es que en Europa ya no quedaban huellas del socialismo estalinista” (Piña, 2019, p. 42).

Lúcido de su posición social, cultural y política en este insólito contexto, Parra comienza a ser descubierto y premiado por su longeva obra: específicamente, en 1991 fue Doctor Honoris Causa de la Universidad de Brown, ese mismo año recibió el premio Prometeo de Poesía y el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo. En 1996 fue Doctor Honoris Causa de la Universidad del Bío Bío, en 1997 ganó el premio Luis Oyarzun de la Universidad Austral de Chile y la medalla Gabriela Mistral del Gobierno de Chile, en 1998 obtuvo la Medalla Abate Molina de la Universidad de Talca y, en 1999, acepta la Medalla Rectoral de la Universidad de Chile. Lo más interesante de estos reconocimientos fue que, en todos ellos, Nicanor Parra tuvo que alzar la voz otorgando múltiples discursos con objeto, al menos en primera instancia, de agradecimiento; sin embargo, como dilucidaremos en este capítulo, estos discursos no estaban exentos de una equívoca ironía, una doble máscara, donde se conjuga la aparición de un vanidoso anciano hambriento de reconocimiento y una conciencia, radicalmente burlona, que niega esa aspiración triunfalista.

Los primeros registros de algún poeta nacional concediendo “discursos de sobremesa” lo logramos ubicar en la titánica figura de Pablo Neruda: específicamente en el momento donde, junto a Federico García Lorca en el Buenos Aires de 1933, enuncian *el discurso al alimón* en un banquete organizado por el PEN Club. Tanto García Lorca, magistral conferenciante, como Neruda, repercutirán de particular forma en el modo de relación que Nicanor Parra en los años 90’ establecerá discursivamente con sus oyentes: influencia que, como toda ironía, se encuentra llena de contradictorios equívocos. El discurso al alimón, al menos para Neruda, fue un tipo de iniciación: concretamente le permitió enfrentarse,

sin complejos, a un masivo público de oyentes²³⁷; de esta forma, y será una característica que regirá gran parte de su obra posterior, en el discurso nerudiano, tanto el Yo poético como el autor implícito, hablan juntos, son una sola entidad, cuestión que lo diferencia de la irónica *parábasis* parriana: incluso, cuando el lenguaje se vuelve opaco y la comunicación con el oyente del discurso se complique, el Yo lírico nerudiano no desautoriza al autor Neruda – aun cuando este último esté disimulado tras una máscara oriental-. Esta fundamental y moderna coherencia identitaria se diferencia de la radicalidad dramática de los personajes parrianos expuestos en *Los Discursos de sobremesa*²³⁸: sujetos contradictorios que, en su oscilante devenir de voces antinómicas -*parábasis*-, son capaces de, interminablemente, hacerse zancadillas a sí mismo y al oyente agrietando abiertamente la moderna complicidad entre sujeto lírico y autor.

Un segundo antecedente histórico de *Los Discursos* parrianos lo podemos ubicar en el discurso de recepción a Pablo Neruda otorgado por Nicanor Parra en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el 30 de marzo de 1962. Como ya lo desplegamos en el apartado dedicado al ciclo irónico antipoético, el orador -Parra-, con una inestable ironía, demuele la figura estática del personaje reconocido -Neruda-; específicamente, y sacando a relucir de lleno las irónicas armas de la antipoesía, en aquel contexto histórico Parra siembra la convivencia irresoluble entre afirmación y negación, *reconocimiento* y *antireconocimiento* discursivo.

²³⁷ Neruda en 1932, después de media década en el Lejano Oriente, vuelve a Chile y realiza sus primeros recitales en la Posada del Corregidor y el Teatro Miraflores con el propósito de promover algunos poemas de *Residencia en la tierra*. En esas recitaciones públicas, Neruda ocultaba su rostro tras una máscara oriental y no se la sacaba en toda la performance– incluso agradecía los aplausos con ella-. Es recién con Federico García Lorca la primera vez, un año después, que recita un discurso sin máscaras.

²³⁸ La moderna coherencia identitaria entre Yo lírico y autor real será criticada por Michel Foucault en su conferencia *¿Qué es un autor?* realizada el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía. En concreto, indicará que “se llegará finalmente a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura.” (Foucault, 1984, p. 8). De esta manera Foucault muestra cómo, a diferencia de la reflexión moderna que identifica y apropia la originalidad vanguardista del autor con su discurso, la *función autor* destituye la individualidad psicológica del sujeto en su rol creativo y abre paso a la circulación, más allá de la voluntad de este último, de las heterogéneas condiciones de producción, transmisión y recepción discursivas.

Observemos este vaivén brevemente. En principio, el orador afirma su reconocimiento y elogia el legado de Neruda en su propia obra:

“Señoras y señores, yo no soy un nerudista improvisado. El tema Neruda me atrae vigorosamente desde que tengo uso de razón, no hay día que no piense una vez en él por lo menos. Lo leo con atención, sigo con asombro creciente su desplazamiento anual a lo largo del zodiaco, lo analizo y lo comparo consigo mismo, trato de aprender lo que puedo. También le he dedicado algunas cuartetas en momentos dramáticos de su vida consagrada por entero a la causa de la humanidad, he convivido con él durante años, en calidad de vecino de barrio, de discípulo, en calidad de visitante esporádico” (Neruda & Parra, 1962, pp.9-10).

Sin embargo, luego de esta afirmación que evoca la amistad, la atracción original y el legado de la poesía nerudiana en la obra antipoética, irónicamente el energúmeno niega este reconocimiento como mejor sabe, escépticamente:

“El versificador tiene varias ventajas sobre el prosista: una de ellas es la facilidad con que puede salir del paso en un momento difícil leyendo una poesía en voz alta como lo acabo de hacer yo. El público siempre está más inclinado a favorecer un soneto que un capítulo de novela, por razones de brevedad seguramente, rara vez el soneto va más allá de las 14 líneas, y sobre todo, me parece a mí, porque la prosa ha sido hecha para ser leída con los ojos solamente, no con la boca. Como se ve, la prosa es un arte visual, en cambio la poesía es un estupefaciente del oído. Desgraciadamente no puedo valerme del mero artificio poético en una ocasión como ésta en que, por lo visto, se trata de pensar con la cabeza y no con el corazón como lo suele hacer el poeta” (ibid., pp. 12-13).

Como hemos adelantado, el irónico *antireconocimiento* que convive con el *reconocimiento* es, en realidad, un vacilante juego de conciencias radicalmente

antagónicas: en concreto el orador, posterior a admitir el ineludible papel de la poesía nerudiana en su obra, irónicamente revela que esta última es un artificio emocional, un estupefaciente que va directo hacia el oído de quien la escucha y, en consecuencia, lo duerme; por lo tanto, y aquí lo más interesante de la negación irónica, el orador indica que los versos nerudianos descuidan lo principal de la prosa antipoética: *su visualidad*. Esta última representa un arte que, a diferencia de la simple emocionalidad del vate, está hecha de una escéptica complejidad: ironía que, al pensar con la cabeza y no con el corazón, más que hacer dormir, *despierta*.²³⁹ Si bien descubrimos que el discurso realizado por Parra en 1962 comparte la contradictoria subjetividad de la ironía de sobremesa de los años 90'; es ineludible señalar que, a diferencia de esta última, a inicios de los 60' Parra no era el sujeto que recibía el reconocimiento: en otras palabras, en el marco histórico de 1962, el antipoeta no era la figura principal y, de esa manera, sólo se encontraba sentado en una esquina de la mesa. Este último argumento delimita, inevitablemente, la compleja discrepancia tanto de la posición del orador como de los contenidos irónicos en ambos ciclos de la obra.

Estos dos interesantes precedentes históricos de *Los Discursos de sobremesa* nos permiten advertir con nitidez tanto lo que persiste a pesar de los diferentes ciclos históricos – por ejemplo, la incompatible ironía del orador que, al unísono, afirma y niega lo que enuncia- como sus radicales discrepancias – especialmente como el disertante, al ubicarse en una esquina de la mesa en la década del 60', transita a su cabecera en los años 90'. En consecuencia, la principal característica de *Los Discursos* es que el personaje de Nicanor Parra, en tanto celebridad pop cercana a la farandularización, a finales del siglo XX es la figura principal de reconocimiento social. Este particular contexto lo recordará Raúl Zurita a Sabine Drysdale y Marcela Escobar el año 2014 con la palabra *rockstar*.

²³⁹ Nicanor Parra le indicará en 1987 a René de Costa respecto al discurso de recepción a Neruda que “La historia es larga. Las relaciones con Neruda eran tensas en esa época, producto de una serie de actos, de hechos equívocos (...) El propio decano me dijo: ‘Nicanor, Pablo mencionó que tenía que viajar y que le interesaba que esto saliera rápidamente y que no era indispensable que tú lo recibieras, que a él le daba lo mismo que lo recibiera Parra o el portero’. Entonces, claro, la guerra estaba declarada” (De Costa, 2016, pp. 173-174).

“Hay todo un peregrinaje a la casa de Nicanor. Muchos lo van a ver porque lo aman y otros lo van a ver por souvenir, por decir que estuvieron con Parra. Hacen turismo cultural. Ese puede ser uno de los costos de la fama (...) Neruda fue un rockstar. Parra es un rockstar. Qué bueno que haya poetas entre los ídolos populares” (Drysdale & Escobar, 2014, pp. 226-227).

Sin embargo, a pesar de ser en este ciclo el personaje de farándula por antonomasia, en la ironía de sobremesa parriana el orador expresa una subjetividad más compleja que la de una simple celebridad: concretamente presenta en sus discursos, seductoramente, más de una máscara.²⁴⁰ Esta subjetividad escindida se advierte con claridad en el primer gran discurso de sobremesa parriano: *Mai mai peñ*²⁴¹ o *Discurso de Guadalajara*. Este fue leído el 23 de noviembre de 1991 cuando Parra fue distinguido con el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo. Como desplegaremos a continuación, en este particular y extenso discurso advertiremos en acto la reinención del sujeto parriano: en otras palabras, veremos emerger seductoramente a un personaje escindido y contradictorio llamado Nicanor Parra que, paradójicamente, no es el autor real sino alguien muy parecido y, al mentir y desmentir infatigablemente, es capaz de hacerse zancadillas a sí mismo como al grupo de oyentes. Por ejemplo, distinguiremos el irónico desacuerdo entre *discurso* y *antidiscorso* en la parte III del *Discurso de Guadalajara*:

De hecho yo estaba preparándome

²⁴⁰ Creemos que esta seductora complejidad, en tanto multiplicidad fisurada de máscaras, es la que olvida Leonidas Morales en *Subversión y espectáculo: la antipoesía de Nicanor Parra* del año 2015 al señalar que, respecto a la noción de espectáculo de Guy Débord, Parra desde los años 90' en adelante “ilustra de manera irrefutable este paso de la imagen crítica a la imagen sin fisura de lo consumible” (Morales, 2015, p. 46). Una opinión similar la podemos encontrar en *Chanchullos: Parra antes de Las Cruces* cuando Lucas Costa indica que Parra es un personaje aplastante, aquella “figura que conocemos hoy por hoy, esa especie de souvenir-asceta del nuestro litoral-Olimpo” (Costa, 2014, p. 7).

²⁴¹ Expresión que en Mapudungún significa “Buenos días, hermano”. Bajo este título, y desde una extensión muy amplia, Parra utilizó esta expresión para otorgar a su discurso una fuerte impronta latinoamericana.

Para pronunciar dos discursos a falta de uno
Como buen discípulo de Macedonio Fernández²⁴²

X una parte proyectaba pronunciar
El último discurso malo del siglo XX
Y a reglón seguido
El primer discurso bueno del siglo XXI
Cuándo me cruce con Carlos Ruiz-Tagle
Que cayó muerto en la vía pública
Mientras se dirigía a su oficina

Pergeñar el primer discurso bueno
Para un orador nato como el que habla
En la práctica no resulta nada del otro mundo
Basta con plagiar al pie de la letra
A Hitler a Stalin al Sumo Pontífice

Lo difícil es redactar el último malo
Porque no faltará alguien
Que salga con otro peor

Estoy sentado al escritorio
A mi izquierda los manuscritos del último discurso malo
A mi derecha los del primer discurso bueno

²⁴² Al respecto Faride Zerán, en entrevista titulada *Las seducciones de Nicanor Parra* de 1993, recuerda que Parra en *Mai mai peñi* opta más por la seducción de sobremesa que por la provocación antipoética. Parra le indicará a Zerán que “entiendo muy poco de verdades ética y morales. Cada vez se me hace más enigmática esa palabra, de modo que no estoy en la línea de la provocación” (Zerán, 1993, p. 13). De inmediato, hablando justamente de la seducción, Parra recordará a Macedonio Fernández: “el poeta actualmente sería el hombre que vuelve al redil; no el que diverge, sino el que converge” (ibid., p. 15); en este sentido, el poeta ya no tiene la responsabilidad de estar para que el árbol no crezca torcido. Parra le indicará a Leonidas Morales que Macedonio Fernández fue el precursor de la antinovela, “una novela, como te dijera yo, donde no ocurre nada. Porque si ocurre, eso es historia. Y para él el poema, porque él era poeta también, debe descolocar al lector (...) él dice que no hay que inventar nada, que no debe ocurrir nada en la novela” (ibid., p. 15). Para Parra, Macedonio Fernández es el representante de esa discursividad seductora que, en la cabecera de la mesa, se borra a sí misma.

Acabo de redactar una página
Mi problema es el siguiente
Dónde lo deposito madre mía!
A la izquierda? a la derecha?

Caution

El cadáver de Marx aún respira ²⁴³

Si contextualizamos el tercer fragmento del *Discurso de Guadalajara* con el precedente, el orador nos revela explícitamente que, para realizar un parlamento exitoso, al menos deben cohabitar intrínsecamente dos discursos irresolublemente antagónicos – *“El lector estará de acuerdo conmigo no obstante/ En que se reducen a dos/ Todos los tipos de discursos posible:// Discursos buenos y discursos malos”; “De hecho yo estaba preparándome// Para pronunciar dos discursos a falta de uno”; “X una parte proyectaba pronunciar/ El último discurso malo del siglo XX/ Y a reglón seguido/ El primer discurso bueno del siglo XXI”*-. Esta ingeniosa *aporía*, a diferencia de la coherencia identitaria entre Yo lírico y autor de los discursos nerudianos, expresa en acto la dualidad del sujeto parriano: concretamente, evidencia como el hablante lírico está expuesto constantemente a que su discurso se vea desautorizado por sí mismo, sin posibilidad de síntesis resolutive – *“Estoy sentado al escritorio/ A mi izquierda los manuscritos del último discurso malo/ A mi derecha los del primer discurso bueno/ Acabo de redactar una página/ Mi problema es el siguiente/ Dónde lo deposito madre mía!/ A la izquierda? a la derecha?”* -. En consecuencia, como percibimos en estos últimos versos, el dividido orador expone con claridad como, justamente por la convivencia de dos conciencias/discursos antitéticos, le es imposible tomar partido establemente por alguno de ellos; en otras

²⁴³ Resulta interesante analizar este poema con la parte II del Discurso de Guadalajara: “Hay diferentes tipos de discursos// Qué duda cabe/ El discurso patriótico sin ir + lejos// Otro discurso digno de mención/ Es el discurso que se borra a sí mismo:// Mímica x un lado/ Voz y palabra x otro (...) El lector estará de acuerdo conmigo no obstante/ En que se reducen a dos/ Todos los tipos de discursos posible:// Discursos buenos y discursos malos// El discurso ideal/ Es el discurso que no dice nada/ Aunque parezca que lo dice todo/ Mario Moreno me dará la razón”. Como ya hemos señalado, estas características Parra las vincula a la seducción discursiva de Macedonio Fernández y a Cantinflas.

palabras, para el sujeto lírico ambos discursos, en su formalidad, son una y la misma cosa: *no los puede diferenciar*. Así, la ironía de sobremesa se distingue específicamente por la imposibilidad del orador en tomar partido por algún discurso estable y coherente: esta es tanto la inestable e irresoluble sobremesa de lo moral – *discurso bueno y discurso malo*- como también la inestable e irresoluble sobremesa ideológica –“*A la izquierda? a la derecha?*”-. Posiblemente esta es la razón de que, después de plantear este vaivén moral e ideológico, el sujeto plantee con racional escepticismo una precaución dirigida a aquellos que aun aspiran a un piso discursivo-ideológico estable: “*Caution/ El cadáver de Marx aún respira*”.

En este examen de *Mai mai peñi* observamos patentemente el efecto ambivalente de este novedoso sujeto: ironía que, al menos en principio, expresa una supuesta conciencia egocéntrica, *rockstar*, sin fisuras, moderna y comercialmente hambrienta de premios nacionales e internacionales que, al compararse con los grandes representaste del culto de la personalidad -Hitler, Stalin o el Sumo Pontífice; “*Para un orador nato como el que habla/ En la práctica no resulta nada del otro mundo*”-, pretende suscitar un estable discurso de agradecimiento – “*El discurso patriótico sin ir + lejos*”²⁴⁴; sin embargo, y ahí la complejidad de este ciclo que a muchos ha confundido, al unísono este orador promueve la coexistencia de una irónica conciencia que, por medio de una voz escéptica y cautivadora como la de Macedonio Fernández – *discurso que no dice nada pero parece decir todo*-, fisura con distancia crítica el culto de la personalidad propio de la modernidad ideológica – “*Es el discurso que se borra a sí mismo*”; -: en otras palabras, esparce lo que Parra

²⁴⁴ Al respecto, Roberto Esposito en el *Dispositivo de la persona* indicará el año 2011 que la persona “somete al ser vivo a sí mismo. Como dirá el filósofo católico y personalista Jacques Maritain, persona humana es ‘un absoluto señor de sí mismo y de sus actos’ (J. Maritain, 1960, pág. 60), a lo cual añade pronto que ‘si una sana concepción política depende, ante todo, de la consideración de la persona humana, al mismo tiempo debe tener en cuenta que tal persona es la de un animal dotado de razón, y que es inmensa la parte de animalidad en tal medida’ (ibid., pág. 52). El hombre es persona si, y sólo si, es dueño de su propia parte animal y es también animal sólo por poder someterse a aquella parte de sí dotada del carisma de la persona” (Espósito, 2011, pp.65-66). Lo interesante de la definición de Esposito es que, tomando en cuenta el culto a la personalidad y el discurso patriótico del que habla Parra, la noción de persona depende de un sujeto coherente, *dueño absoluto de sí mismo y sus actos*, que *somete su parte animal* y, por lo tanto, al igual que la *Aufhebung* hegeliana, rehúye completamente de cualquier ambigüedad o ironía subjetiva.

distinguió en este ciclo con el nombre de *seducción*.²⁴⁵ Así, la seducción parriana se vincula a un sujeto que, si bien pareciera emprender un discurso estable que puede decirlo todo, sin fisuras; al mismo tiempo, sin perder las expectativas del interlocutor, no dice nada y se mantiene victorioso en esa inestable cuerda floja que llamamos ironía; por lo tanto, el paso de la irreverencia ideológica a la seducción posideológica es la manera en que Parra, en plena década de los 90', reconstruye su ironía en el novedoso contexto del capitalismo transnacional: tejido histórico que, a través de su isomorfismo, pretende prescindir – y, en consecuencia, invisibilizar – las diferencias de clase, nacionales, ideológicas e históricas que lo determinan.²⁴⁶

La irónica disociación subjetiva en la tercera parte de *Mai mai peñi* también se advierte con claridad en la prosodia del discurso; específicamente, en su métrica, distinguimos preferentemente la presencia del clásico endecasílabo – “*De hecho yo estaba preparándome/ Para pronunciar dos discursos a falta de uno*” o “*X una parte*

²⁴⁵ Respecto a la *seducción*, Parra indicará que “yo quiero ser juzgado por este método de ordenar las palabras. O sea, por el Discurso del Huaso. El discurso huaso es tolerante y conciliador y no se restringe a Chile. El huaso por excelencia es Hamlet. Ya eran huasos Diógenes y Aristófanes. Antes, los antipoemas formaban parte de mi discurso psicótico, de un discurso desequilibrado, que fue la culminación del modernismo, cuando me gustaba la irreverencia. Estoy en otra en este momento, en un discurso sensato. Creo que al interlocutor hay que seducirlo y no agredirlo” (Costa, 2014, p. 28). La ironía de sobremesa, a diferencia de la irreverente ironía antipoética, no agrade al interlocutor sino que, paradójicamente, lo seduce: en otras palabras, este inestable e irresoluto vaivén discursivo iniciado en la década del 90', debe mantener al interlocutor expectante, atraído, a pesar de la dificultad que la ironía impone. Esta compleja posición Parra se la explicitará a Juan Andrés Piña en 1990: “Lo que no se permite ahí es que el tipo se caiga, porque inmediatamente alguien lo aportilla. El tipo va en una cuerda floja y de alguna manera debe aterrizar (...) las cartas están sobre la mesa y el sujeto tiene que hacer un juego con esas cartas a la vista de todos. Es muy difícil” (Piña, 2019, p. 38). Para Macedonio Fernández la seducción es una estrategia privilegiada en ciertos momentos para hacer entrar al prójimo en la dimensión propia; por lo tanto, en la seducción el auditorio es atraído a la irónica dimensión macedoniana: hacia el juego deliberado, y nada serio, de la contradicción.

²⁴⁶ Luc Boltanski y Eve Chiapello en *El nuevo espíritu del capitalismo* del año 2002 indicarán que “El primer espíritu del capitalismo, asociado como hemos visto a la figura del burgués, estaba vinculado a las modalidades del capitalismo, básicamente de tipo familiar, de una época en la que no se buscaba el gigantismo, salvo casos excepcionales (...) El segundo espíritu del capitalismo, que se organiza en torno a la figura central del director (o dirigente asalariado) y de los cuadros, esta ligado a un capitalismo de grandes empresas (...) No obstante, sólo algunas de entre ellas (una minoría) podrán ser calificadas como multinacionales (...) El tercer espíritu deberá ser isomorfo a un capitalismo mundializado que se sirve de nuevas tecnologías, por no citar más que los dos aspectos más frecuentemente mencionados para definir al capitalismo contemporáneo” (Boltanski & Chiapello, 2002, pp. 25-26). De esta manera, desde los años 90' el capitalismo globalizado se convierte en ideología dominante: concretamente, conforma un pensamiento único, de rasgos liberales, que se lleva a cabo política, social, económica y culturalmente – asunto que previamente fue planteado por Fukuyama, Brezezinski o Heilbrunner-. Esta ausencia de alternativa al pensamiento único, en la obra parriana se relaciona inherentemente con la desaparición de la irreverencia antipoética propia de la guerra fría y la aparición de la seducción de sobremesa en los 90': ironía que pretende inestabilizar – e incluso deslegitimizar – la universalización, supuestamente natural, del discurso liberal-democrático que comandó en Chile desde los años 90'.

proyectaba pronunciar/ El último discurso malo del siglo XX". Este ritmo cohabita, contradictoriamente, con una sintaxis popular que, al menos en su escritura, y en contadas ocasiones, se halla acompañada intrincadamente de signos matemáticos y el dialecto anglo propio de la globalización – *"X una parte proyectaba pronunciar"* o *"Caution/ El cadáver de Marx aún respira"*-. En este sentido, al igual que en ciclos irónicos previos, la métrica del discurso pretende evidenciar el comportamiento lingüístico de una conciencia clásica, sublime y estable que cohabita, irónicamente, con un entremezclada, inestable y nada sublime tonalidad: en otras palabras, promueve la convivencia de conciencias radicalmente antagónicas, imposibles de sintetizar a una con la otra.

Esta coexistencia entre personalidad narcisista que aspira a un reconocimiento individual y su negación irónica la podemos encontrar al final del *Discurso de Guadalajara*; específicamente, en el apartado *XXXII*:

CERO PROBLEMA

Con este premio paso a la categoría
De caballero de la triste figura:

Donde me siente yo
Está la cabecera de la mesa caramba!

+ información
En soneto que está x publicarse

No sé si me explico
Lo que quiero decir es viva Chile
Viva la Confederación Perú-boliviana²⁴⁷

²⁴⁷ Esta parte deber ser contextualizada con la sección inmediatamente anterior -XXXI- de *Mai mai peñi*: *"DISCURSO DE GUADALAJARA/ afonía total/ Huelo + a cipreses que a laureles"*.

Resulta llamativa, y contradictoriamente neurótica²⁴⁸, la afirmación del orador parriano al inicio de este discurso; concretamente, y perpetuando el seudónimo que Sancho adjudica a Don Quijote²⁴⁹, el sujeto revela que con este reconocimiento, en vez de transitar vanidosamente al Olimpo poético, pasa a ser un personaje antiguo, lamentable, enfermizo, *ad portas* de la muerte: “*Con este premio paso a la categoría/ de caballero de la triste figura*” o, retomando el apartado XXXI, “*DISCURSO DE GUADALAJARA/ afonía total/ Huelo + a cipreses que a laureles*”²⁵⁰-. Incongruentemente, en seguida de esta indiferente afirmación ante el éxito o reconocimiento social – “*CERO PROBLEMA*”-, el orador rápidamente la niega al enunciar, con inquebrantable arranque narcisista, su fama y esplendor social - “*Donde me siento yo/ Está la cabecera de la mesa caramba!*”-; por esta razón, el empuje egocéntrico es seguido de la eventual creación, para nada irónica, de un soneto – lógica poética auditiva de la modernidad nerudiana-: “*+ información/ En soneto que está x publicarse*”. No obstante, lo más provocador del discordante bamboleo entre afirmación y negación exitista la situamos en el apartado final del discurso – “*No sé si me explico/ Lo que quiero decir es viva Chile/ Viva la Confederación Perú-boliviana*”²⁵¹-. específicamente, con objeto de dilucidar lo

²⁴⁸ Freud trabajará esta contradicción neurótica en 1916 con su texto *Los que fracasan cuando triunfan*. Concretamente señalará que “en efecto, para la génesis de la neurosis se necesita de un conflicto entre los deseos libidinosos de un hombre y aquella parte de su ser que llamamos su ‘yo’, que es expresión de sus pulsiones de autoconservación e incluye los ideales de su propio ser (...) Tanto más sorprendidos y aun confundidos quedamos, entonces, cuando, como médicos, hacemos la experiencia de que en ocasiones ciertos hombres enferman precisamente cuando se les cumple un deseo hondamente arraigado y por mucho tiempo perseguido. Parece como si no pudieran soportar su dicha, pues el vínculo causal entre la contracción de la enfermedad y el éxito no puede ponerse en duda” (Freud, 1992, p. 323).

²⁴⁹ “Yo se lo diré —respondió Sancho—, porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio de este combate, o ya la falta de las muelas y dientes”. En concreto, la razón por la que Sancho llama a Don Quijote como *el caballero de la triste figura* se debe a que este último era muy flaco y tenía una tez enfermiza por su avanzada edad. Hay que recordar que *Triste Figura* quiere decir tanto ‘que mueve a lástima’ como ‘de talle desgarbado’; el nombre procede de *Don Clarián de Landanís*.

²⁵⁰ *Oler más a cipreses que a laureles* refiere, irónicamente, a aquella persona que está más cerca de la muerte que de triunfar. Del ciprés se sacan las ramas con las que se fabrican las coronas de flores en los funerales; en cambio, del laurel se sacan las ramas de la corona del triunfo que, en la antigua Grecia y Roma, eran entregadas como recompensa a deportistas y poetas en las Olimpiadas. Parra el año 2004 le señalará a Rodrigo Barría que “no importan los premios: o terminamos nosotros con ellos o ellos terminan con nosotros” (Costa, 2014, p. 87).

²⁵¹ *La Confederación Perú-boliviana* fue un Estado confederado que unió los territorios de Perú y Bolivia con objeto de restaurar los circuitos comerciales que habían articulado desde épocas prehispánicas. Respecto a

imposible de ser explicado a través de una lógica discursiva estable – “No sé si me explico”-, la irresoluble oscilación del orador respecto a su reconocimiento social se transporta a una dimensión histórica – “Lo que quiero decir es viva Chile/ Viva la Confederación Perú-boliviana”-. En el contexto político internacional de segunda mitad del siglo XIX, la afirmación “viva Chile” es imposible de sintetizar con la expresión “Viva la Confederación Perú-boliviana”; esta última es una negación de la primera, dialéctica histórica imposible de resolver, que formula, aporéticamente, la existencia de un sujeto dividido entre dos conciencias, dos discursos antagónicos que, al igual que una guerra, revela un conflicto irresoluble. Este es el irónico vaivén subjetivo del orador parriano en los años 90’: expresión de dos máscaras que oscilan entre triunfo narcisista y derrota.

Vemos reaparecer la ironía de sobremesa, de forma novedosa, en el centenario del nacimiento de Vicente Huidobro celebrado en el poblado de Lo Abarca en septiembre de 1993: *Also sprach Altazor*²⁵² o *Discurso de Cartagena* fue el título de la disertación que clausuró una multiplicidad de homenajes ese año. Allí Parra practica un análisis, bastante personal como advertiremos, de la obra de Huidobro; específicamente, efectúa un irónico homenaje que recorre la poesía chilena de la primera y segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, y a discrepancia del ciclo irónico antipoético donde se localizaba intranquilo en la esquina de la mesa; en la década del 90’, ya ubicado en la cabecera, Parra perpetra un particular ajuste de cuenta con su predecesor. Si el ciclo irónico antipoético se caracterizó por impugnar la poesía

Chile, que en el siglo XIX había alcanzado una primacía comercial en el continente, se generó una rivalidad donde ambos países buscaban desestabilizarse políticamente. Esto último, junto al asesinato de Diego Portales, configuró una de las principales causas que originaron la guerra del Pacífico.

²⁵² Se traduce como “Así habló Altazor” remitiendo, evidentemente, a la obra de Friedrich Nietzsche *Así habló Zaratustra* de 1885. En ella, Nietzsche se halla oculto, disimulado, en la figura de un grandilocuente profeta; de esta manera, Zaratustra es la máscara nietzscheana, su *dramatis personae* que, a través de una novedosa filosofía lírica, expresa la convivencia de diferentes personajes contradictorios: “Bueno y malo, rico y pobre, y alto y bajo, y todos las denominaciones de los valores, ¡ tantas armas y tantos símbolos de son bélico para indicar que la vida debe siempre superarse a sí misma! (...) –¡por eso necesita altura! ¡Y como necesita altura, por eso necesita escalones, y contradicción entre los escalones y los que suben!” (Nietzsche, 1998, p. 116) Como veremos Parra, utilizando la máscara profética de Altazor-Huidobro, pretende nietzscheanamente generar un vaivén irónico que exprese la contradicción de su propia poesía en un contexto posideológico. Por otro lado, Parra era consciente de que Huidobro escribía *Altazor* leyendo a Nietzsche: “Estoy aquí, en Silvana Plana, alojada en el mismo cuarto donde Nietzsche escribió las últimas páginas de Zarathustra. ¿Y qué? Nada, absolutamente nada. Aquí he escrito el capítulo quinto de mi *Altazor*” (Parra, 2011, p. 819).

de Huidobro, sus anhelos sacralizadores y su imagen de pequeño dios, en *Discursos de sobremesa* esta configuración irónica se modifica; en otras palabras, al esparcir heterogéneas observaciones laudatorias, críticas y sarcásticas, el orador parriano tiene como objetivo ubicar a Huidobro como precursor natural de la antipoesía. En este sentido, el *Discurso de Cartagena* ameniza la diatriba del ciclo irónico antipoético al desplegar desconocidos enfoques de lecturas de la obra huidobriana; la consecuencia de ello es que, situado en la cabecera de la mesa, el indiscutible destinatario del *Discurso* ya no será, como creíamos en principio, Vicente Huidobro: concretamente, este último será sólo un medio que permita el reconocimiento y la expresión poética del verdadero acreedor del discurso, un personaje denominado Nicanor Parra. En efecto, si bien en *Also sprach Altazor* Parra expresa que Huidobro es el fundador del contexto moderno de la poesía hispanoamericana -“la poesía contemporánea comienza conmigo”²⁵³-; esta afirmación solo resulta significativa si viaja en el tiempo para hallar su cumbre en la obra antipoética -“la poesía terminó conmigo”²⁵⁴-: particularmente, al invertir retroactivamente la frase de *Versos de salón*, el propósito del *Discurso* es evidenciar como la obra antipoética simboliza tanto la cumbre como el agotamiento de la tradición moderno-vanguardista que encarnó el maestro²⁵⁵. No obstante, y precisamente por la irónica genialidad que escinde la subjetividad parriana, si bien el orador pretende situarse con estos razonamientos, egocéntricamente, en la cabecera de la mesa; inmediatamente, y más allá de su voluntad, se halla interpelado por su propia lógica: específicamente, al afirmar destruir la modernidad poética del pequeño dios, paradójicamente, genera un temerario culto a la personalidad de Nicanor Parra. Observaremos, por ejemplo, explícitamente esta inestable ironía subjetiva en la parte III de *Also sprach Altazor*:

²⁵³ Referencia al apartado VI del *Discurso de Cartagena*; en específico, el orador habla contradictoriamente como si fuera Huidobro: “Talento poético nulo/ Mi único mérito consiste/ En saber reconocer mis errores/ En algo sí que soy intransigente:/ La poesía contemporánea comienza conmigo”. Se ve con claridad la ironía inestable del sujeto parriano: la afirmación “Talento poético nulo” es negada irresolublemente con “En algo sí soy intransigente:/ La poesía contemporánea comienza conmigo”.

²⁵⁴ Referencia al poema “La poesía terminó conmigo” de *Versos de Salón* de 1962.

²⁵⁵ Debemos recordar aquí que el título original de este discurso en inglés fue *HAY QUE CAGAR A HUIDOBRO*.

QUIERO DEJAR EN CLARO

Que sin el maestro no hubiera sido posible el discípulo

Prácticamente todo lo aprendí de Huidobro

Gracias

Incluidas algunas malas costumbres

Esa es la verdad de las cosas

Las fallas del discípulo no se explican

Sin las genialidades del maestro

En los primeros tres versos el orador afirma con gratitud que, sin el maestro Vicente Huidobro, su obra poética no podría haber existido: es su antecesor natural y él, por supuesto, su discípulo directo – *“Quiero dejar en claro/ Que sin el maestro no hubiera sido posible el discípulo/ Prácticamente todo lo aprendí de Huidobro/ Gracias”*-. Es indiscutible que, hasta el tercer verso, la afirmación formula un alabador y respetable reconocimiento de un aprendiz hacia su mentor; no obstante, esta confesión es inminentemente negada en los últimos cuatro versos del poema – *“Incluida algunas malas costumbres/ Esa es la verdad de las cosas/ Las fallas del discípulo no se explican/ Sin las genialidades del maestro”*-. ¿Cuáles son los ingenios huidobrianos que el orador considera fallas de sí mismo? ¿Cómo se agradece aquello que, al unísono, se especula como una mala costumbre? El irónico orador, escéptico, establece que lo sobresaliente de Huidobro es esencialmente el error parriano; sin embargo, consideramos que esta supuesta falla es, en realidad, el gran ingenio del dividido personaje: grieta irónica que, performativamente, ha puesto en acto infatigablemente durante todo el *Discurso de Cartagena*. La aporética relación entre genialidad-falla se dirige, inevitablemente, a la figura del poeta pequeño dios, al poeta creacionista, en tanto sujeto congruente,

moderno y amo de sí mismo²⁵⁶. Es precisamente la irresoluble relación entre genialidad-falla la que funda aquella mala costumbre de la poesía hispanoamericana; en otras palabras, origina el culto a la divinizada personalidad del poeta que, al menos el fraccionado orador parriano, considera en los últimos versos como un error moderno imposible de superar. De esta manera, aquella inestable oscilación entre genialidad-falla permite al discípulo construir dos máscaras antitéticas incompatibles: una que, al recorrer la genial herencia del maestro, se afirma discursivamente en la cima del olimpo poético; y otra que, al negar esa primera perspectiva, evidencia que esa genialidad son las esquilas modernas que lamentablemente perduran en su obra. Por último, al menos en su prosodia, los primeros tres versos que reconocen la genialidad de Huidobro son, al igual que el comportamiento lingüístico de la poesía del maestro, métricamente libres – Parra subraya esto en la parte XXXVI del *Discurso de Cartagena*: concretamente, acentúa que la poesía huidobriana pretende “*renunciar a la métrica y a la rima*”-; sin embargo, los cuatro últimos versos implican la negación del versolibrismo moderno al convocar, en el orden rítmico, el clásico endecasílabo que convive irónicamente con el coloquial tono del orador. Contradicción métrica por donde se le mire; por un lado, la máscara del versolibrismo moderno, creador de nuevos mundos posibles y, por el otro, la irónica *personae* del endecasílabo parriano: mala costumbre relacional irreparable.²⁵⁷

²⁵⁶ En la parte XI de *Alzo sprach Altazor* el orador señala: “Recuperación del yo/ Completa amoralidad/ Y el Club de los Ególatras/ El Automóvil Club de los Ególatras/ ‘Der Einzige und sein Eigentum’// Es un error muy grande/ Tomar el mundo en serio/ La verdadera seriedad es cómica/ Trascendencia divina no hay en Huidobro/ Trascendencia vacía tampoco”. En estos versos, basado en el ensayo de Max Stirner, queda en evidencia la irónica crítica respecto a la congruencia del sujeto/yo poético huidobriano y su divina creatividad. Debemos recordar que Max Stirner fue uno de los grandes ideólogos del individualismo radical – en la cita al inicio de este capítulo observamos que Parra critica esta ideología nombrándola *complejo de individuación*.

²⁵⁷ Parra le indicará a Juan Andrés Piña que “el propio Huidobro dice que el poeta es un pequeño dios. En cambio, en la posmodernidad se trata de asumir la precariedad (...) a mí me carga la palabra creador y a Huidobro no (...) en la antipoesía, él no está dotado de poderes sobrenaturales” (Piña, 2019, p. 34). Esta reflexión de Parra recuerda ineludiblemente la irónica afirmación referida a Huidobro en su poema “Versos sueltos” de *Versos de salón*: “Yo también soy un dios a mi manera/ un creador que no produce nada”. Además, la irresoluble tensión entre modernidad huidobriana y antipoesía parriana la observamos en el párrafo final de la sección L de *Alzo sprach Altazor*: “El modernismo sigue en el poder/ Señala Habermas/ A pesar de que ya se desintegró/ Como manera de pensar el mundo”.

Así, con objeto de enfatizar la ironía de su propia obra en un nuevo ciclo histórico, Parra monopoliza singularmente la figura de Huidobro en el *Discurso de Cartagena*; en otras palabras, al reivindicar temáticas ecológicas y el uso del lenguaje poético coloquial, Parra engrandece la valía de rasgos marginales de la obra huidobriana que, para su propia poesía, son sus aspectos medulares. De esta manera, el triunfo de Huidobro es, en realidad, el triunfo de Nicanor Parra: *así habló Altazor*, al menos para el orador, manifestaría las primeras señales, bastante débiles si somos estrictos, de lo que sería más tarde los éxitos de la ironía parriana. Advertiremos explícitamente este abordaje en la parte LX de *Also sprach Altazor*.

EN RESUMEN

En síntesis

en muchas palabras

Poeta

Antipoeta

& mago

o Insecto Perfecto

Lo que oyen señoras y señores

& lo de + sería lo de –

Una sola pregunta

Al autor de Adiós Poeta

Cuando piensa escribir

Buenos Días Antipoeta

Ya estaría bueno

La paciencia tiene su límite²⁵⁸

En los primeros seis versos, siguiendo prosódicamente el verso libre huidobriano, el orador expresa equívocamente el reconocimiento – *“En resumen/ En síntesis/ en muchas palabras”*- de los diversos nombres otorgados al gran maestro – *“Poeta/ Antipoeta/ & mago/ o Insecto Perfecto”*²⁵⁹-; no obstante, en los ocho versos siguientes, el sujeto poético se escinde métricamente a través del retorno inesperado del endecasílabo. Este cambio en el ritmo poético es acompañado, irónicamente, de una ambigua genialidad: específicamente, el reconocimiento del antipoeta-mago pasa a ser, confusamente, la demanda de reconocimiento del antipoeta-irónico – *“Lo que oyen señoras y señores/ & lo de + sería lo de -/ Una sola pregunta/ Al autor de Adiós Poeta/ Cuando piensa escribir/ Buenos días Antipoeta”*- . Así, al plantear abiertamente la convivencia irresoluble entre afirmación y negación schlegeliana – *“& lo de + sería lo de -”*, el orador presenta una nueva máscara que interpela directamente a Jorge Edwards, amigo íntimo de Neruda, por la ausencia de gratitud al amanecer antipoético. Esta urgencia de reconocimiento de la egocéntrica máscara se explicita, con fastidio, aún más en los dos últimos versos – *“Ya estaría bueno/ la paciencia tiene su límite”*-. De esta forma, si bien pareciera que en principio el orador-discípulo se encuentra concediendo una retribución a su maestro; a continuación, en conjunto con el cambio de comportamiento métrico, surge una segunda máscara que irónicamente niega a la primera y demanda, en una posición de orador-maestro, el reconocimiento de la novedad antipoética: ya no es Huidobro pero, precisamente gracias a este último, surge la inestabilidad del personaje parriano – esta negación discursiva del orador queda en evidencia al principio de la parte LXI que sigue a este discurso: *“Antipoeta Vicente Huidobro?/ Chanfle!/ Yo tenía entendido/ Que el inventor de la antipoesía/ Había sido otro”*-.

²⁵⁸ Con objeto de percibir su amplitud irónica, la parte LX del *Discurso* debe ser comprendida junto a la parte LXI: “ANTIPOETA VICENTE HUIDOBRO?/ Chanfle!/ Yo tenía entendido/ Que el inventor de la antipoesía/ Había sido otro”.

²⁵⁹ Al parecer *Insecto Perfecto* refiere al rasgo divino del poeta creacionista. Esto lo podemos ubicar, por ejemplo, en *Altazor*: “El mundo se me entra por los ojos/ se me entra por las manos se me entra por los pies/ Me entra por la boca y se me sale/ En insecto celestes o nubes de palabras por los poros”.

División subjetiva, imposible de sintetizar, entre la afirmación de un discípulo y la negación narcisista de un maestro hambriento de reconocimiento.

Si queda alguna duda al respecto, al final del *Discurso de Cartagena* -en la parte LXV-, esta contradictoria posición será explicitada:

NADA DEL OTRO MUNDO

Macedonio también fue candidato
A la Presidencia de la República
Claro que en broma
Huidobro lo fue en serio lamentablemente
Tan en serio o + que el autor
De pResidencia en la Tierra
No?

Otro punto a favor de Macedonio
Su poesía no la entiende nadie

Estos versos finales de *Also sprach Altazor* nos revelan como el orador parriano, oscilando equívocamente entre necesidad de reconocer al maestro y necesidad de ser reconocido como maestro, se considera finalmente discípulo, no de la estable seriedad poética de Huidobro o Neruda – “*Huidobro lo fue en serio lamentablemente/ Tan en serio o + que el autor/ De pResidencia en la Tierra/ no?*”-, sino, y aquí retoma la seducción de sobremesa entablada en *Mai mai peñi*, de la inestable discursividad de Macedonio Fernández – “*Nada del otro mundo/ Macedonio también fue candidato/ A la Presidencia de la República/ Claro que en broma*”-; por esta razón, y leyendo a su particular forma la teoría humorística de Fernández – “*Otro punto a favor de Macedonio*”-²⁶⁰, el orador revela que la ironía de

²⁶⁰ Creemos que Parra realiza una interesante lectura de *Para una teoría de la humorística* de Macedonio Fernández. En concreto, al contraponer el juguetón ingenio del seductor orador y la seriedad de los oyentes, Fernández señala que “hay también una partícula de placer en los auditores, es decir en las víctimas de esta

sobremesa se caracteriza, precisamente, por su inestable, contradictoria y nada seria ironía: “*Su poesía no la entiende nadie*”. En este punto debemos ser claros: si tomamos en cuenta la lectura parriana de Macedonio Fernández, la poca seriedad de la ironía de sobremesa refiere, en el contexto histórico de un ciclo posutópico, a la ausencia de un sentido estable, unificado, metafórico, que es propio de la seriedad ideológica iniciada, al menos en la modernidad occidental, por Hegel y Marx.

Con estos ejemplos de *Discursos de sobremesa* advertimos como, en pos de generar un movimiento irónico en un contexto posideológico, el orador debe mantener a los oyentes cautivos; estos últimos celebran o, en el peor de los casos, soportan la incertidumbre discursiva del sujeto parriano entre afirmación exitista y su negación. De esta forma, el auditorio es aquel grupo de personas que se encuentran sentados alrededor de la mesa participando del homenaje de un contradictorio personaje que, a diferencia de contextos históricos previos, ahora se ubica en su vacilante cabecera. Así, las seductoras aporías de estos discursos van dirigidas a un público amplio, a la *tribu*, en tanto miembros que participan de los mismos códigos del irónico orador²⁶¹; por lo tanto, en la década de los 90’, aquel personaje denominado Nicanor Parra no ejerce la ironía del energúmeno o del francotirador; al contrario, abandona la agresividad de los ciclos anteriores para adoptar estrategias retóricas de seducción más adecuadas al contexto histórico, posutópico y globalizado, del capitalismo transnacional. Esta reflexión Parra se la recordará a Daniel Villalobos en 1993:

felicidad, en percibir una dosis de elegante desconsideración de parte del dicente para la seriedad que todos nos creemos poseedores y merecedores, ósea que es un elemento de placer contemplar a una persona, en un pequeño acto inofensivo, prescindir de una pequeña restricción en el trato para darse el gusto de chasquearnos y darnos el gusto de contemplar el funcionamiento de su refinado ingenio. También hay una nota de despreocupada desconsideración por el personaje temático del chiste” (Fernández, 1974, p. 293). Parra, tomando estas características, promueve que, posterior a la caída de las grandes confrontaciones ideológicas, la única manera de establecer alguna inestabilidad irónica en este nuevo ciclo es, a diferencia del francotirador antipoético, por medio de un discurso seductor que permita remover ingeniosamente la seriedad de los auditores sin que se sientan completamente atacados.

²⁶¹ En 1989, mostrando la novedosa inestabilidad de la fragmentada conciencia del orador en *Discursos de sobremesa*, Parra le comenta a Ana María Foxley que “no tan solo el poeta es la voz de la tribu, sino también es la conciencia de la tribu. O sea que el poeta tiene que estar en condiciones de señalar el camino. Claro que yo no doy instrucciones concretas” (Costa, 2014, p. 32).

“En el siglo pasado el poeta era un disidente, un poeta, pero eso ahora no está tan claro. Pareciera ser que el poeta tiene que reintegrarse a la sociedad. Estoy pensando que esa era la idea central del discurso de sobremesa. Tengo un libro titulado así *Discursos de sobremesa*, inédito, de donde salieron las ideas para el discurso de Guadalajara, y yo veo ahí al poeta más como un compadre que como un rebelde. Yo creo que esto tiene que ver además con la comunidad, o sea, ya no hay contra qué rebelarse, ya no hay utopías” (Costa, 2014, p. 34).

A fines del siglo XX, en ausencia de ideologías, para Parra ya no hay contra qué rebelarse; en específico, si hacemos historia, la ironía moderna, desde su inicio con Schlegel y el romanticismo de Jena, siempre tuvo algo contra que sublevarse: *la estable conciencia moderna*. Desde el siglo XVII, con Bacon, Descartes y Pascal, esta última fue inseparable de la imagen de progreso que, desde las ciencias naturales, pasa a la literatura a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. La modernidad, y por ello la idea de vanguardia es inherente a ella, hace surgir al pasado como vetusto y, en términos hegelianos, superado – *aufhebung*-; sin embargo, tiempo después, y es precisamente cuando emerge la vacilante protesta irónica, esta exaltación moderna se torna turbia: el progreso idealista y sus lugares comunes, todos ellos relacionados con las pretensiones utópicas del individuo y la historia, se vuelven sospechosos. Bajo este contexto, la ironía fue persistentemente – Nicanor Parra es un buen ejemplo de ello en las décadas del 60', 70' y 80'- un rebelarse ante los estables e indivisibles anhelos de *superación/síntesis* ideológica por medio de contramanifestaciones intelectuales perturbadoras y tenaces. Pero ¿cómo concebir, en un ciclo histórico posutópico, el paso de la ironía del rebelde a la ironía del compadre?

En años de presumida transición, donde los supuestos conflictos históricos se han diluido gracias a la integralidad indivisible de la revolución del capitalismo globalizado, la aparición del compadre llamado Nicanor Parra, aquel sujeto que

habla el lenguaje de la *tribu*, fue probablemente el único y seductor terreno donde pudo emerger, a finales de siglo XX, una novedosa escisión irónica en la obra: personaje contradictorio, *autocrea y autodestruye*, sin síntesis superior, el estable discurso de la farándula y el éxito narcisista. Esto Parra se lo recordará en 1998 a Faride Zerán:

“Si realmente se quiere decir algo, algo que aspire a un sentido, no se puede hablar en primera persona. No hay sujeto y, extrañamente, en este discurso aparece un sujeto de carne y hueso que se llama Nicanor Parra, y que responde a todos los desaguisados que se producen en este discurso” (Zerán, 1998, p. 72).

Sujeto lírico *desaguisado*²⁶², posterior a haber atravesado disímiles ciclos históricos donde su obra fue vapuleada por los grandes y estables relatos de la modernidad, el personaje parriano de *Los Discursos de sobremesa*, conforme con el culto narcisista a la personalidad promovida por el capitalismo de fin de siglo²⁶³, emerge como un gigante egocéntrico, un anciano hambriento de reconocimiento que, no obstante, al unísono niega esta necesidad, generando una vacilante seducción que fragmenta el discurso del exitismo, la imagen y la fama. Parra, el año 2004, será explícito con María Teresa Cárdenas al señalar esta característica histórica donde emergen *Los Discursos*:

²⁶² En Chile “desaguisado” significa algo que está hecho sin cuidado, sin norma, razón u orden establecido. El desaguisado, en este contexto histórico, responde a la inestable ironía del personaje Nicanor Parra.

²⁶³ Roberto Esposito en *Biopolítica y filosofía de lo impersonal* del año 2011 señala que “en la tapa del número de diciembre de 2006 de la revista Time, tradicionalmente dedicado a los personajes del año, aparecía la foto de una computadora encendida, con el monitor transformado en una superficie reflectante como un espejo, en cuyo centro se destacaba, con grandes letras, el pronombre «you». De esta manera, quien la miraba podía ver reflejado su propio rostro, promovido precisamente a «person of the year», tal como se aseguraba en el título” (Espósito, 2011, p. 9). Este ejemplo de Esposito evidencia con claridad el culto narcisista a la personalidad del capitalismo posideológico o globalizado; en concreto, esta lógica discursiva explicita que la centralidad de la existencia del sujeto es aspirar a ser reconocido – *you*-, no a través de sus convicciones simbólicas e históricas, sino a través de un espacio reservado a la absoluta excepcionalidad, a la imagen narcisista reflejada en una pantalla, a la fama – *person of the year*-.

“Lo que hace marchar al mundo, no es la economía, no es el estómago, ni el bajo vientre, según Freud, sino que es otra cosa: es la voluntad de poder, el afán de reconocimiento. Nosotros, lo que más queremos es que nos reconozcan, que el interlocutor se forme una buena idea de nosotros. Y esa es la búsqueda de la fama” (Cárdenas, 2011, p. 88).

La seductora ironía en este nuevo contexto histórico aparece precisamente en la negación de esta voluntad de poder y reconocimiento, en la negación del estable discurso capitalista transnacional que, posterior a las simbólicas luchas ideológicas, promueven el éxito individual. El año 2001, al ser interpelado por su fama y talento, Parra evidenciará este contradictorio vaivén del orador de *Los Discursos de sobremesa*:

“No me ponga palitos porque no los voy a pisar. Es muy fácil irse al chancho con esa pregunta. Puede parecer muy sobrado. Yo también podría decir que soy el único, pero ahí estamos nada más que jugando, jugando a los huasos chillanejos, a los huasos macucos” (Costa, 2014, p. 88).

El compadre de sobremesa opera con la seductora filosofía del huaso macuco: aquel que sabe jugar, contradictoriamente, con el “creo que sí, pero me parece que no” (Costa, 2014, p. 36). En otras palabras, se divierte oscilando con aquellos rasgos que la mayoría de nosotros, *al pisar el palito*²⁶⁴, tomamos egocéntricamente en serio y corremos el peligro de *irnos al chancho*²⁶⁵. No olvidemos que, como la inestabilidad discursiva de Hamlet o Aristófanes, los huasos parrianos *lanzan palabras con efecto*.

²⁶⁴ Locución chilena que significa “caer en la trampa”. La imagen refiere a las jaulas tramperas que se vendían para atrapar ciertos animales.

²⁶⁵ Locución chilena que significa exagerar, cruzar algún límite, escandalizar o cometer un error.

Conclusión:
Inmanencia irónica o posvida parriana

“Las obras significativas, que jamás encuentran sus traductores elegidos en la época de su creación, designa el estado de posvida”

Walter Benjamin
La tarea del traductor

“El género poético romántico está aún en devenir. En efecto, su auténtica esencia es que sólo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente”

Friedrich Schlegel
Fragmento 116 de Atheneaum

A lo largo de este escrito hemos analizado un cimiento indiscutible de la obra de Nicanor Parra: en concreto, la ironía es una forma equívoca que, dependiendo del contexto histórico donde se formule, exhibirá su inestabilidad a través de múltiples, y a veces incompatibles, contenidos. Sin tapujos, nuestra tesis declara cómo la obra parriana evoca la *estructura aporética* de la ironía schlegeliana; sin embargo, y es el riesgo de Parra, esta estructura protorromántica es infectada por las variantes histórico-contextuales que intervinieron en su obra.

Así, nuestro escrito evidencia palmariamente como esta inestable ironía opera a través de tejidos histórico-contextuales diversos; sin embargo, al exponer aquí nuestra conclusión, debemos explicitar algunos detalles que los lectores agudos no dejarán pasar tan fácilmente. Concretamente, al menos en una primera lectura

superficial, esta tesis parecería señalar que la obra de Nicanor Parra responde netamente a las determinaciones histórico-discursivas de sus heterogéneos contextos y, como efecto de ello, promueve la aparición de los tres grandes ciclos irónicos; en otras palabras, y a esto nos referimos con el rótulo *netamente*, esta investigación supuestamente explicita que la obra de Parra es efecto pasivo de su contexto, víctima directa de sus circunstancias históricas, donde, al igual que un destino trágico griego, genera sus cambios a través de circunstancias externas a su agenciamiento poético.

Ahora bien, quedarnos en esta lectura histórico-determinista de la obra sería bastante problemática: específicamente, como evidenció nuestra investigación, la lectura contextual, si bien es sumamente importante y explica gran parte de los movimientos irónicos de Parra, al unísono corre el riesgo de invisibilizar los factores internos al proyecto poético que promovieron esos cambios. Estos últimos se encuentran en nuestro trabajo y, en pos de visibilizarlos, hay que asumir primero lo siguiente: *Nicanor Parra desarrolló, en todos los ciclos irónicos de la obra, un proceso orientado de escritura, complejo y diverso, cuyos componentes internos saltan a la vista mientras se despliegan*. Así, en sus heterogeneidades, los tres ciclos irónicos muestran movimientos escriturales direccionados que se redefinen inmanentemente en cada coyuntura de la obra²⁶⁶; por lo tanto, y tomando en cuenta estos factores, nos preguntamos: ¿Qué causa que cada ciclo concluya y se abra, en consecuencia, otro diferente?

Lo diremos de este modo: *cada ciclo, en determinado punto, agota su tensión irónica inmanente al alcanzar un lugar donde, problemáticamente, se resuelve y deja de*

²⁶⁶ Utilizaremos en esta conclusión la palabra *inmanencia* tal como Walter Benjamin la desarrolla en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. En otras palabras, la entenderemos como una operación crítica que, al evidenciar constantemente su propia incompletitud irónica, promueve al unísono una construcción infinita de la obra: "En efecto, el concepto schlegeliano de crítica no solo consiguió la libertad respecto de doctrinas estéticas heterónomas; más bien la possibilitó por vez primera al establecer para la obra de arte un criterio diferente de la regla, el criterio de una determinada construcción inmanente de la obra" (Benjamin, 2017, p. 90).

operar inestablemente.²⁶⁷ De este modo, el desfallecimiento escritural de la ironía, sumado a los cambios histórico-contextuales externos, abre la necesidad, por estabilidad y aplanamiento discursivo, de concluir un ciclo y abrir inmediatamente otro. De esta manera hace su aparición la *infinitud parriana*: en pos de restaurar la tensión irónica, la obra despliega un nuevo ciclo de escritura que, al ser prosódicamente diverso y potencialmente irresoluble²⁶⁸, no recurrirá a una finitud discursiva o a una teleología estable.²⁶⁹

¿Entonces qué efectos, en tanto potencialidad infinita, puede genera este impulso inmanente de la obra? Lo diremos de la siguiente forma: su razón, forjada como genialidad fragmentaria, despliega, más allá de todo intento moderno en frenarla, su estado de sobrevivencia, *su condición de posvida*. De este modo, diacrónicamente, la poética parriana configura su propia exigencia de ser acogida en un nuevo momento histórico, más allá del momento en que fue escrita, interrumpiendo así cualquier intento de determinación contextual y promoviendo, en consecuencia, su irresolutividad histórica. Dicho de otro modo, *al abrirse paso constantemente a una hospitalidad porvenir, la obra de Nicanor Parra rehúye de cualquier intento totalitario de clasificación histórico-contextual*. En este sentido, advertimos como la posvida parriana no refiere una promesa teleológica o un mesianismo apocalíptico; al contrario, en su inmanencia, expone la acogida infinita del pasado en el presente, la sobrevivencia irónica más allá, pero *no sin*, las determinaciones histórico-contextuales donde fue escrita.

Por lo tanto, es al interior de este marco donde *ironía* y *posvida* se explicitan como dos caras de la misma moneda. Friedrich Schlegel tenía claridad de esta inmanente

²⁶⁷ *Resolver* implica aquí la resolución de las tensiones irónicas. Esta palabra tiene su origen en la reflexión metafórico-analógica de Hegel con la *Aufhebung* – superación- y la *Auflösung* – disolución o solución-. Ambas, como hemos revisado en este trabajo, formas retóricas de lo estable.

²⁶⁸ Nos referimos aquí tanto a los rasgos prosódicos implicados en la irresoluble disociación del sujeto lírico como a la irresoluble disociación entre métrica y sintaxis.

²⁶⁹ A diferencia de una escritura inherentemente resolutive, la *infinitud* de la escritura parriana da cuenta de su antinomia interna: específicamente, da cuenta de *la inmanencia de su genialidad fragmentaria*. Es precisamente su no-poesía, su anti-poesía, la que remueve incontablemente, a través de la negación expuesta en su prefijo, la estabilidad resolutive de lo poético.

relación al señalar que toda escritura realmente irónica despliega el devenir de lo *no-completado*, “lo que aún no puede ser tiene que por lo menos permanecer en el devenir” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p.190). Por lo tanto, y efectivamente es el impulso que atraviesa toda nuestra investigación, la posvida parriana, con sus determinaciones históricas – y más allá de ellas- evidencia claramente como la ironía representa el *pathos* del sujeto contemporáneo: en otras palabras, representa *aquella tensión irreductible, y en ocasiones paralizante, entre entusiasmo y escepticismo propia de nuestra crisis moderna*. De esta manera, ante el entusiasmo de las políticas neoliberales y la resistencia de los movimientos revolucionarios que marcan hasta nuestros días los conflictos en Chile y el mundo, la posvida de las *personae* escépticas – que en momentos son melancólicas, otras veces provocadoras e incluso, en ocasiones, sarcásticas- promueve una crítica constante a la falsa apariencia de triunfo y libertad de esos ideales progresistas.

De tal forma, percibimos como en la actualidad la posvida de la obra nos autoriza, más allá del contexto donde fue escrita, a continuar ironizando alrededor de esos discursos cotidianos que implícitamente transmiten peligrosos ideales triunfalistas que nunca logran proyectarse hacia el futuro: en otras palabras, demuestra como la supuesta seriedad de estos discursos se vuelve contra la voluntad de sus propios amos, de sus propios líderes. Creemos que estas condiciones son ideales para todos esos huasos macucos que actualmente, acorde a la sensibilidad del *pathos* contemporáneo, lanzan palabras con efecto: precisamente, a través de su ingeniosa ironía, los huasos parrianos muestran que hay que mantener a raya cualquier signo de entusiasmo colectivo. Por lo tanto, esas *personae* promueven un rasgo epistemológicamente realista: están ahí para hacer caer todo Ideal - capitalistas, revolucionarios, humanistas, etc.-, sin proponernos una nueva utopía de recambio; al contrario, y suscitando así a un discurso antihumanista y antimetafísico, engendran la particularidad del *discurso antipoético: estética que refleja el hueco vacío, negativo, de lo real*.

De este modo, vemos que el resultado de la poesía parriana no es simplemente parodia o humor: *su ironía nos expone a un mundo intelectual que, problemáticamente, puede llegar a ser inhóspito y angustioso*. Sin embargo, quedarnos con esta característica implicaría caer nuevamente en un reduccionismo de la obra; ya que, y sin negar la existencia de esta faz nihilista²⁷⁰, no es la única cara que podemos encontrar de su posvida. De esta manera nos es ineludible explicitar que, al unísono, la ironía parriana siembra un gesto provechoso en los actuales tiempos de crisis ideológica; por lo tanto, y precisamente en este contexto donde el sujeto continúa batallando tenazmente por su supuesta autonomía y trascendencia – con el ominoso riesgo de volver a materializarse, al igual que la derecha e izquierda del siglo XX, en formas de populismo y caudillos totalitarios²⁷¹, creemos que uno podría insistir en preguntarse si este vaivén irónico propone una nueva forma de cavilar la libertad, admitiendo todo lo problemático que tiene esta palabra para el mismo proyecto parriano.²⁷²

No obstante, y a pesar de esta evidente dificultad, creemos que la dislocación poética que la ironía parriana ejerce sobre el régimen sensible moderno²⁷³

²⁷⁰ La inestabilidad irónica, tal como lo expresa Wayne C. Booth en *A rhetoric of irony*, puede correr el riesgo de ser interpretada solamente como un reducirse a *nada*, como algo *sin sentido*: “Uno puede, o tantos han creído, quitar la piel de cebolla de la verdad desacreditada sobre la vida o el universo y finalmente no descubrir ningún núcleo de la verdad, nada más que la nada misma. En ese punto extremo, por supuesto, no hay “nada” que le impida a uno escribir obras irónicas: ¿qué podría ser más irónico que hacer declaraciones sobre un mundo en el que hacer declaraciones no tiene sentido?” (Booth, 1974, p. 244 – *la traducción es nuestra*-).

²⁷¹ Como estamos viendo, más allá de las denominaciones que se le puedan dar a la modernidad - *anti*, *post*, *líquida*, *hiper*, *sobre*, *etc.*-, la ironía inestable nos evidencia que estructuralmente nos ubicamos en la misma trampa que el siglo pasado: concretamente, en nuestra actual crisis moderna, solo han cambiado los contenidos históricos de la estructura. Esta reflexión recuerda explícitamente la idea del *ángel de la historia* de Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia* de 1940: “El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso” (Benjamin, 2007, p. 70).

²⁷² Hay que explicitar que para Nicanor Parra la libertad era una palabra obscena, en 1990 le dirá a Ana María Larrain lo siguiente: “La libertad es un mito modernista. ¡Y la palabra “libertad” es una palabra obscena! Una palabra de cuatro letras: *four letter word*, dicen los ingleses” (Cárdenas, 2011, p. 176). Evidentemente, Parra asimila el origen moderno de la palabra libertad con la palabra fuck -mierda- en inglés. Sin embargo, en esta conclusión, estamos proponiendo otra perspectiva para abordar esta complejidad: ya no como totalidad, sino como residuo, como *libertad fragmentaria*.

²⁷³ Por ejemplo, la dislocación del orden analógico-metafórico o el sabotaje prosódico entre promoción y limitación, entre otras.

promueve un tipo de libertad, ya no de estirpe romántica y universalista como la del ideario revolucionario,²⁷⁴ sino una referida a un resto más humilde, particular y eficaz: en otras palabras, si bien Parra incita a una forma de habitar el mundo sin protección; por otro lado, y al mismo tiempo, engendra la posibilidad de que, quizás por breves instantes, se puedan *fragmentar* las amarras simbólicas que nos esclavizan a diario. De ahí que esta obra nos empuje, más allá de sus determinaciones históricas, a vivir sin miedo, a sostenernos como podamos en ese diminuto y oscilante fragmento de ironía-libertad: *residuo de experiencia que permite, en el momento de activarse, generar una distancia de aquellos discursos que nos esclavizan cotidianamente*. En este sentido, la posvida parriana nos evidencia las claves de un pensar donde el escepticismo, al deconstruir todo intento romántico de libertad, reconstruye paradójicamente una manera singular de reflexionarla: ya no a través de sus causas, *sino por medio de sus efectos fragmentarios*.²⁷⁵

²⁷⁴ Tanto Hegel como Marx, ambos herederos de la Ilustración moderna, se abocaron al problema de la libertad revolucionaria y su consecuente organización social. Influenciados por el imperativo categórico kantiano, ambos concebían la libertad como una ley racional y universal. Bajo estos dos aspectos constitutivos, en su *Filosofía del derecho* de 1821, Hegel explicita que “una existencia en absoluto, que sea existencia de la voluntad libre constituye el derecho. Por consiguiente, el derecho es, en general, la libertad, en cuanto Idea” (Hegel, 1968, p. 62). Más allá de su crítica al Estado de derecho hegeliano, a su idealismo intrínseco y a la burguesía naciente de la revolución francesa -en tanto revolución “parcial”-, Marx continuará esta reflexión racional y universal de la libertad moderna en *Contribución a la crítica de la economía política* desde el orden materialista, la revolución proletaria y la sociedad comunista que, a diferencia de la revolución burguesa, promueve la libertad universal: “De ahí deriva el error de esos socialistas, principalmente de los franceses, que quieren mostrar el socialismo como realización de las ideas burguesas — ideas que no fueron descubiertas por la revolución francesa sino, históricamente, lanzadas a la circulación por ella— , y que se afanan por probar que el valor de cambio, inicialmente (en el tiempo) o con arreglo a su concepto (en su forma adecuada) es un sistema de libertad e igualdad para todos, pero que habría sido adulterado por el dinero, el capital, etc (...) El sistema del valor de cambio, y aún más el sistema monetario, son en realidad el sistema de la libertad e igualdad” (Marx, 2008, p. 243).

²⁷⁵ La palabra *efecto*, desde el título de este trabajo, es equívoca: en primer lugar, a diferencia de *las categorías a priori* propias de la subjetividad moderna, refiere a la particularidad del efecto-sujeto; en segundo lugar, al unísono implica el movimiento -efecto- de la inestabilidad irónica.

Bibliografía

- Abrams, M.H. *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. New York: Norton. 1970.
- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. New Delhi: Cengage Learning. 2009.
- Aguilar Blanc, C. *El terror de estado francés: una perspectiva jurídica*. Sevilla: Revista Internacional de Pensamiento Político. 2012.
- Althusser, L. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2005.
- Araya, J.G. *Nicanor en Chillán*. Santiago: Universidad del Bío Bío. 2000.
- Araya, J.G. *Que aquí no pasa nada que puramente todo: Chillán en la poesía de Nicanor Parra*. Santiago: Atenea 510. 2014.
- Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Gredos, S.A. 1999.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, S.A. 1999.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza. 2005.
- Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza. 2003.
- Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE. 2017.
- Benjamin, W. *Sobre el concepto de historia. Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar. 2007.
- Benjamin, W. *La tarea del traductor. Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar. 2007.
- Benjamin, W. *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar. 2007.
- Benjamin, W. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Abada. 2017.
- Behler, E. *Irony and the Discourse of Modernity*. USA: University of Washington Press. 1990.
- Benveniste, É. *Categorías de pensamiento y categorías de lengua. Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI. 1997.
- Berlin, I. *Las raíces del romanticismo*. Editorial digital: ultraregistro ePub r1.1. 2005.

Binns, N. *Nicanor Parra o El arte de la demolición*. Valparaíso: Editorial UV. 2014.

Bisama, Á. *Carlos Droguett: Todo esto ha pasado y volverá a pasar*. Santiago: Revista Dossier N° 44. 2020.

Bisama, Á. *Mala lengua. Un retrato de Pablo de Rokha*. Santiago: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A. 2020.

Bolstanki, L. & Chiapello, E. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal. 2002.

Booth, W.C. *A Rethoric of Irony*. USA: The University of Chicago Press. 1974.

Bolaño, R. *Ocho segundos de Nicanor Parra*. Santiago: Las Últimas Noticias. 25 de abril de 2001.

Brunner, J.J. *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.1988.

Cárdenas, M.T. *Así habló Parra en El Mercurio*. Santiago: El Mercurio. 2011.

Carrasco, I. *Nicanor Parra: La escritura Antipoética*. Santiago: Universitaria. 1990.

Carrasco, I. *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Universidad Nacional Andrés Bello. 1999.

Carrasco, I. *La antipoesía: manifestación política heterogénea*. Concepción: Atenea 510. 2014.

Carrère, E. *Limónov*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A. 2013.

Claro, A. *Ironía y melancolía: un "Pierrot" de Jules Laforgue*. Santiago: Vértebra N°9. 2004.

Claro, A. *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre 'la tarea del traductor'*. Santiago: Universidad Diego Portales. 2012.

Contardo, O. *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Santiago: Planeta. 2013.

Costa, L. *Chanchullos. Parra antes de Las Cruces*. Santiago: Alquimia. 2014.

Dane, J.A. *The critical mythology of irony*. Georgia: University of Georgia Press. 1991.

De Costa, R. *Conversaciones con Parra (Chicago, 1987)*. Santiago: BancoEstado. 2016.

De Staël, M. *Considérations sur la Révolution française*. Paris: Tallander. 1983.

De Man, P. *El concepto de ironía. La ideología estética*. Madrid: Cátedra. 1998.

De Rokha, P. *Los Gemidos*. Santiago: Cóndor. 1922.

De Rokha, P. *Jesucristo. Antología 1916-1953*. Santiago: Multitud. 1954.

De Rokha, P. *Genio del Pueblo. Edición original y Manuscritos*. Santiago: Universidad Católica de Chile. 2015.

Derrida, J. *De la Gramatología*. México: Siglo XXI. 1986.

Derrida, J. *La diferencia/ (Différance)*. Santiago: Edición electrónica Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Derrida, J. *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. México: Siglo XXI. 2001.

Derrida, J. *La mitología blanca. Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. 2008.

Derrida, J. *Seminario La bestia y el soberano. Vol I*. Buenos Aires: Manantial. 2010.

Derrida, J. *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos. 2014.

Díaz-Plaja, G. *Garcilaso de La Vega. Prosopografía y etopeya*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras N° XVI. 1947.

Drysdale, S & Escobar, M. *Nicanor Parra la vida de un poeta*. Santiago: Ediciones B. 2014.

Eco, U. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen. 1985.

Eliot, T.S. *Prufrock y Otras Observaciones*. Valencia: Pre-Textos. 2000.

Esposito, R. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu. 2011.

Esposito, R. *Biopolítica y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu. 2011.

Fernández, M. *Para una teoría de la humorística. Obras completas III*. Buenos Aires: Corregidor. 1974.

Foucault, M. *¿Qué es un autor? Revista Dialéctica N° 16*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla. 1984

Foucault, M. *Nietzsche, Freud, Marx. Aesthetics, method and epistemology*. New York: The New Press. 1998.

Foucault, M. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2015.

Foucault, M. *La verdad y las formas jurídicas*. Región del Maipo: Hiparquía. 2016.

Foxley, A. *Literatura y libros*. Santiago: diario La Época. 1989.

Freud, S. *Psicopatología de la vida cotidiana. Obras completas Tomo VI*. Buenos Aires: Amorrortu. 1991.

Freud, S. *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras completas Tomo VIII*. Buenos Aires: Amorrortu. 1991.

Freud, S. *Los que fracasan cuando triunfan. Obras completas Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu. 1992.

Freud, S. *Más allá del principio del placer. Obras completas Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu. 1992.

Freud, S. *El Yo y el Ello. Obras completas tomo XIX*. Buenos Aires: Amorrortu. 1992.

Freud, S. *Análisis terminable e interminable. Obras completas tomo XXIII*. Buenos Aires: Amorrortu. 1991.

Fukuyama, F. *¿El fin de la Historia?* Santiago: Revista Estudios Públicos N° 37. 1990.

Gottlieb, M. *La depuración del antipoema: artefactos y murales. Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos*. Princeton: Linden Lane Press. 1993.

Gumucio, R. *Nicanor Parra, rey y mendigo*. Santiago: Universidad Diego Portales. 2018.

Habermas, J. *Modernity- An Incomplete Project. The Anti-Aesthetic*. Washington: Bay Press. 1983.

Habermas, J. *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus. 1999.

Han, B-C. *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra. 2019.

Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*. México: FCE. 1955.

Hegel, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. México: FCE. 1966.

Hegel, G.W.F. *Filosofía del Derecho*. Buenos Aires: Claridad. 1968.

Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal. 1989.

Hegel, G.W.F. *Ciencia de la Lógica*. Buenos Aires: Las Cuarenta. 2013.

Heine, H. *La escuela romántica. Ensayos*. Madrid: Akal. 2016.

Heine, H. *Sämtliche Werke*. Munich: Hanser. 1971.

Heisig, J.W. *Nishida Kitaro. Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la escuela de Kioto*. Barcelona: Herder. 2015.

Hopenhayn, M. *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago: FCE. 1994.

Huidobro, V. *Obras completas de Vicente Huidobro, Tomo I*. Santiago: Editorial Andrés Bello. 1976.

Huidobro, V. *Balance patriótico*. Santiago: Revista Anales N°2. 2011.

Huidobro, V. *La poesía. Poesía y Creación*. Madrid: Fundación Banco Santander. 2012.

Ibáñez Langlois, J.M. *Para leer a Parra*. Santiago: Universidad Diego Portales. 2020.

Jankélévitch, V. *La ironía*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2015.

Mallarmé, S. *Poesía completa: edición bilingüe tomo II*. Barcelona: Ediciones 29. 1979.

Kierkegaard, S. *Sobre el concepto de ironía. Escritos de Søren Kierkegaard Vol.1*. Madrid: Trotta. 2006.

Malverde, I. *La interacción escritura-oralidad en el discurso carnavalesco de los Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Concepción: Acta Literaria N° 10-11. 1985-1986.

Marx, K. *Contribución a la crítica de la economía política*. Mexico: Siglo XXI. 2008.

Marx, K. *El Capital. Crítica de la economía política Vol. 1*. México: Siglo XXI. 2008.

Millas, J. *Los estudiantes y el deber intelectual. De la Tarea Intelectual*. Santiago: Universitaria. 1974.

Montes, H & Rodríguez, M. *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago: Editorial del Pacífico. 1974.

Morales, L. *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio. 2001.

Morales, L. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Tajamar. 2006.

Morales, L. *Subversión y espectáculo. La antipoesía de Nicanor Parra*. Santiago: Cuarto Propio. 2015.

Neruda, P & Parra, N. *Discursos*. Santiago: Nacimiento. 1962.

Neruda, P. *Confieso que he vivido. Memorias*. Santiago: Planeta. 2017.

Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Biblioteca Edaf. 1998.

Nietzsche, F. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II intempestiva)*. Madrid: Biblioteca Nueva. 1999.

Lacoue-Labarthe, P & Nancy, J.L. *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2012.

Laforgue, J. *Oeuvres Complètes. Tome 2: 1884-1887*. Lausanne: Editions L'Age d'Homme. 1995.

Laforgue, J. *Obra poética*. Madrid: Cátedra. 2013.

Lagos, A. *Es por la cueca que estoy aquí. Chillán*. Chillán: CrónicaChillán. 2014.

Lechner, R. *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*. Santiago: FLACSO. 1988.

Lihn, E. *Introducción a la poesía de Nicanor Parra*. Santiago: Revista Anales N° 83-84. 1951.

Linh, E. *Disfraz versus uniforme. El circo en llamas*. Santiago: LOM. 1997.

Lipovetsky, G. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama. 2020.

Lyotard, J-F. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra. 2019.

Oyarzun, P. *Baudelaire: la modernidad y el destino del poema*. Santiago: Metales Pesados. 2016.

Parra, N. *Poemas para combatir la calvicie*. Santiago: FCE. 1998.

Parra, N. *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Madrid: Galaxia Gutemberg. 2006.

Parra, N. *Obras completas & algo + (1975-2006)*. Madrid: Galaxia Gutemberg. 2011.

Parra, N. *Poemas y antipoemas*. Santiago: Universidad Diego Portales. 2014.

Parra, N. *El último apaga la luz. Obra selecta*. Santiago: Penguin Random House. 2017.

Paz, O. *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutemberg. 1999.

Peña, C. *Parra: El hombre a la intemperie*. Estados Unidos: Hipamérica N° 123. 2012.

Pintor, I. *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Valencia: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions. 2017.

Piña, J.A. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Lolita Editores. 2019.

Pound, E. *Irony, Laforgue and Some Satire*. Chicago: Poetry Vol II. 1917.

- Pound, E. *Como leer (y por qué). Introducción a Ezra Pound. Antología general de textos*. Barcelona: Barral Editores. 1973.
- Quezada, J. *En la mira de Nicanor Parra*. Santiago: Editorial MAGO. 2014.
- Rein, M. *Nicanor Parra y la antipoesía*. Montevideo: Universidad de la República. 1970.
- Rodríguez, M. *Órbita de Nicanor Parra*. Santiago: Universidad de Concepción. 1996.
- Reta, A. *Homenaje a Jules Laforgue*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura. 1987.
- Richard, N. *Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*. Santiago: FLACSO. 1987.
- Santiván, F. *Confesiones*. Santiago: Zig-Zag. 1958.
- Schopf, F. *Parra: Arqueología del antipoema*. México: Texto crítico Universidad Veracruzana N° 28. 1984.
- Schopf, F. *Las huellas del antipoema*. Estados Unidos: Revista Iberoamericana Vol. LX. 1994.
- Schopf, F. *Genealogía y actualidad de la antipoesía. El desorden de las imágenes*. Santiago: Universitaria. 2010.
- Teillier, J. *Antientrevista con Nicanor Parra: viaje por el mundo de Nicanor Parra*. Santiago: Revista Árbol de letras N°8. 1968.
- Uprimny, R., Giraldo, J. & Escobar, M. *Fanatismo*. Barcelona: Rey Naranja. 2020.
- Uribe, A. *Como un herido a bala*. Santiago: La Nación. 8 de junio de 1967.
- White, H. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE. 1992.
- Wilde, A. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1981.
- Williams, W.C. *Collected Poems I. 1909-1939*. Londres: Carcanet. 2000.
- Wittgenstein, L. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Santiago: Edición electrónica Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Yamal, R. *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*. Valencia: Albatros Hispanófila. 1985.
- Zambra, A. *Poeta chileno*. Barcelona: Anagrama. 2020.

Zerán, F. *La guerrilla literaria y otras escaramuzas. Pablo de Rokha. Vicente Huidobro. Pablo Neruda*. Santiago: FCE. 2018.