



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

**LA ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA Y SU TIPOLOGÍA DE MODERNIDAD:
CRÍTICA Y ALTERNATIVA A LA POSTMODERNIDAD**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

JUAN PABLO CONTRERAS ABAD

DR. LUIS MARÍA QUINTANA TEJERA

DIRECTOR DE TESIS

DRA. OLGA LIDIA AYOMETZI SASTRÉ

CO-DIRECTORA DE TESIS

DR. FRANCISCO JAVIER SOLÉ ZAPATERO

TUTOR INTERNO DE TESIS



MARZO 2023

INTRODUCCIÓN

La antipoesía es un tipo de poesía que se deshizo de la preciosidad, el lirismo, el sentimentalismo y el lenguaje retórico para hacer que la poesía volviera a estar como antes de ser hecha, deshecha de sí misma. Su autor, el chileno Nicanor Parra, despejó en su soliloquio una fórmula que desmenuza la evolución poética: “viví en una roca / (Allí grabé algunas figuras)” (Parra, *Obras completas I*, 2006). Los versos juegan con la idea de la creación artística y la vida del poeta. La imagen de vivir en una roca y grabar algunas figuras puede interpretarse como simbolismo de la soledad del poeta, la simplicidad y la reflexión sobre la creación. El poeta graba figuras en una roca, graba palabras contra la dureza para crear su obra.

Para conseguirlo, Parra desafió las convenciones tradicionales por una expresión directa de las experiencias humanas. Desvistió a la poesía de su atuendo oneroso para conseguir una expresión sin límites, su evolución es una línea creativa que se inició en verso y mutó en artefacto. Sus materiales para conseguirlo fueron el diálogo, el proverbio, el chiste, el soliloquio, el monólogo, el aparte teatral, la arenga, la entrevista, el dibujo, el video, el *sketch*, el arte objeto, el comercial televisivo y la intervención de las telecomunicaciones; todos estos elementos esclarecen a la antipoesía de manera circunstancial al seguir su recorrido por dos siglos. El autor

movilizó su antipoesía fuera del marco referencial del género para verificar el declive de la poesía en su proceso de modernización.

La antipoesía es poesía en estado de *shock* y degenera al poeta en dialogante pedestre. Su voz lo desmarca de la retórica por medio de un verso narrativo, humorístico e inventivo que apela a lo habitual y rechaza todo retruécano artificioso. Por esta razón, sus enceres como el chiste o la crónica son elementos con que la quiere ser igualdad con el mundo del lector. Autor y lector pertenecen a la misma tribu, son pares y su cercanía transgrede el cerco de la poesía olímpica. La antipoesía es impura y dionisiaca, identificable con la deyección y la corrupción del cuerpo popular.

Este trabajo de tesis es un comentario de textos que busca entender el lugar de la antipoesía en la modernidad, para esto se revisan influencias y métodos de escritura del autor, la revisión nos aproximará a la significación de la antipoesía durante dos siglos en su propio mapa. Este acercamiento se realiza a la luz de la tipología de modernidad, de esta manera, la tesis se apoya en la teorización histórica de la obra de Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, un recorrido de ideas, estéticas y posicionamientos encaminados a la creación literaria de los últimos siglos. Calinescu discute las ideas estéticas e intelectuales en la trama conceptual de modernidad, vanguardia, decadencia, *kitsch* y postmodernidad mediante un análisis de los períodos que han formado Occidente desde la palabra "moderno" medieval hasta la contravención del término de postmodernidad. Esta dinámica caracterizada por la subjetividad, individualidad e irracionalidad creó y destituyó los límites de la

estética convencional o académica a favor de la lucha del hombre por su creatividad libre. De este modo, *Cinco caras de la modernidad* contribuye a los estudios y la crítica contemporáneos que nos permitirán comprender la antipoesía en su naturaleza voluntariosa a favor de esa libertad. *Cinco caras de la modernidad* es una fuente crítica para entender la escritura de la antipoesía desde su primera etapa con el objetivo de diferenciar las fuentes antiguas y modernas que impulsaron su conformación/deformación.

En el capítulo uno de esta tesis se hace un recuento de los rasgos definitorios de la modernidad como proyección teórica que admita el acercamiento a las primeras manifestaciones de la antipoesía tanto la poesía popular española como la de uno de sus renovadores: Federico García Lorca. Se suma a este capítulo la exposición del surrealismo y el dadaísmo como puntos de modulación en la formación del antipoeta, esto se configura en una etapa dividida en dos momentos, el primero identificado por sus trabajos en *Revista Nueva* el segundo por la publicación de su primer libro *Cancionero sin nombre*. El capítulo dos se dedica a analizar la faceta de modernidad de la antipoesía en la obra insigne del autor: *Poemas y antipoemas*, esto sirve de preámbulo para reconocer la relación antitética entre el Modernismo y antipoesía, así como la forma en que ésta, dispuso su voluntad rompedora contra los elementos modernistas. Se continúa con una visión de contraste entre las dos modernidades que aparecen en la obra de Parra como temáticas encontradas que habitan su mundo. El capítulo cierra con un comentario sobre la condición que caracteriza a la obra de Parra y la distingue desde sus inicios, es decir, la del binomio paradoja y contradicción como posibilidad de creación moderna.

En el capítulo tres hay una revisión del concepto de vanguardia para comprender la relación con la antipoesía como un puente que la ubicará en el punto crítico de la modernidad. De esta forma, el capítulo se dedica a desentrañar la unión que sirvió a Parra para dotar a su antipoesía del factor de atemporalidad, para ello, se analizan los textos que enseñan los paréntesis de su plan poético. El capítulo cuatro y final explora las tres versiones creativas de la antipoesía en su tipología de modernidad: decadencia, *kitsch* y postmodernidad. Estos conceptos son vistos desde una significación de antagonismo poético, por tanto, la decadencia parte de la perspectiva de finitud posterior al decaimiento que deviene de la revisión de los cánones y se desenvuelve en el tema de la muerte; en segundo lugar el concepto del *kitsch* agrega las características que preparan la penúltima faceta de la antipoesía, esto agrega a su naturaleza la posibilidad de alcanzar el último estadio de trivialización a partir de la desacralización de la figura religiosa de dios como un correlato a la desarticulación de la poesía. La última parte de tesis prevé en la postmodernidad la llegada inevitable del silencio, estadio conseguido después de la desarticulación del poema. De esto surge consecuentemente la alternativa de cese escritural que rebobina la obra misma a partir de las coordenadas comunes en cada una de las etapas de la antipoesía.

Cuatro fases de modernidad

La escritura de un poeta se rige por principios influencia y maduración en un *continuum* en el cual acepta y rechaza sus autoridades, su escritura en cierto sentido es circunstancial debido a estas ascendencias y descendencias, algo que quedó ilustrado por la analogía de Bernard de Chartres cuando los enanos que eran los poetas modernos, iban a hombros de gigantes que eran los poetas antiguos para poder ir más lejos. Ir sobre hombros de gigantes simboliza la reutilización del conocimiento generado por los antiguos transcendentales que afirman la continuación del progreso en el estilo de la literatura. Esta metáfora que reza en latín, *nanos gigantum humeris insidentes* habla del descubrimiento de una verdad gracias a filósofos y científicos anteriores; el tratamiento de esta metáfora se convirtió en una máxima cuyo origen data del siglo XII. (Calinescu, pág. 29). Así surge la declaración de que los hombres ven más allá de sus predecesores porque adquirieron una visión más aguda y con un alcance mayor debido a que fueron elevados por los mayores. Esto fundó la disputa que eslabona autores, lugares y épocas como en el poema de Walt Whitman donde los elementos tejen una red lírica a la que se adhiere: “Lugares y épocas: ¿qué en mí que los abraza a hay todos, siempre y en todas partes, y hace que me sienta en casa? / Formas, colores, densidades, olores: “¿qué hay en mí que se corresponde con ellos?” (Whitman, pág.

735). La relación entre antiguos y modernos promueve conexiones intertextuales que Sureda y Guasch analizan en *La trama de lo moderno* donde afirman que Whitman es una figura ilustrativa para Marinetti quien retoma de *Hojas de hierba* la exaltación de los aspectos tecnológicos como el de la locomotora: “Eres el símbolo de la modernidad, el emblema del movimiento y el poder, el latido del continente”. (Whitman, pág. 1171). Los dos quedan relacionados porque uno celebró el apogeo de las ciudades y el otro los avances industriales (Sureda, pág. 41), la modernidad los propone como antiguo y moderno, en cambio, para Whitman los poetas eran soldados aliados que marchaban juntos: “Los ejércitos de quienes amo me rodean, y yo los rodeo a ellos: / no me dejarán ir hasta que me vaya con ellos” (Whitman, pág. 321). La relación entre poetas es antagónica y fructífera desde la querrela medieval de antiguos y modernos.

La polaridad de antiguos y modernos tomó relieves de acuerdo a la conciencia de cada época, Isaac Felipe Azofeifa sostiene que el debate inició en 1687 con Descartes y Pascal contra los devotos de la cultura grecorromana, esto fue representado a su vez en el poema “El siglo de Luis el Grande” de Charles Perrault donde se muestra desafiante ante la preponderancia de los antiguos: “Contemplo a los Antiguos sin hincarme de rodillas; / son grandes, es cierto, pero seres como nosotros” (Azofeifa, pág. 306). Los jóvenes se aliaron con Perrault y los tradicionalistas por su parte con Nicolás Boileau. El crítico literario rumano Matei Calinescu analizó la relación de los antiguos y los modernos en *Cinco caras de la modernidad*, donde trata la correspondencia de modernidad, vanguardia, decadencia, *kitsch* y postmodernidad, cinco etapas que surgen en la línea de tiempo

de la modernidad en el medioevo con los *modernus* como contrapeso de los *antiquus*, términos que Calinescu establece como anteriores al análisis de Azofeifa:

Modernus se utilizó ampliamente en el latín medieval en toda Europa a partir no del siglo VI, como pensaba Curtius, sino en el siglo V tardío. Tales términos como *modernistas* («tiempos modernos») y *moderni* («hombres de hoy») se hicieron también frecuentes, especialmente después del siglo X. La distinción entre *antiquus* y *modernus* parece haber implicado siempre un significado polémico, o un principio de conflicto. El lector de hoy se sorprende no obstante al saber que la Querrela entre los Antiguos y los Modernos comenzó al mismo tiempo que la Edad Media y que implicaba ideas y actitudes que poca gente fuera de los círculos de los eruditos escolares se molestarían en buscar en la «Edad de las Tinieblas». Los hechos, sin embargo, están ahí, y uno puede decir con seguridad que durante el siglo XII se entabló una pelea sobre los modernos entre los poetas que escribían en latín pero que estaban claramente divididos en lo referente a los temas de la estética (Calinescu, 2003, págs. 28-29).

En el siglo X aparecieron las distinciones entre *antiquus* y *modernus* que involucraron ideas y actitudes en los estudios eruditos; en la poesía hubo dos facciones, la de los discípulos de mentalidad humanista antigua y la de los *moderni* motivados por una nueva misión con que: “dominaban un estilo virtuoso formado en la práctica de la dialéctica, y se consideraban por tanto superiores a los antiguos” (Calinescu, pág. 29). Más allá del estilo, esto plantea una cuestión filosófica profunda que se dispone desde la ilustración medieval de Bernardo de Chartres en que los modernos veían más lejos por el momento histórico que aventajaba al de los antiguos, esto expresaba que el moderno era un enano parado sobre los hombros de un gigante para engrandecer la cortedad de su visión:

El símil de Bernardo es intenso y fácil de visualizar, lo que explica su inmediato atractivo imaginativo; y su sutil ambigüedad tiene éxito reconciliando algunas de las pretensiones básicas de los *moderni* (a saber, que ocupan una posición más avanzada en comparación con los antiguos) con los requisitos de una época para la que la tradición era aún la única fuente segura de valor (la relación de la modernidad con antigüedad se caracteriza consecuentemente como análoga a la de los enanos

con los gigantes). Fue ciertamente la ambigüedad, por la que uno disfrutó la libertad para subrayar sólo uno de los significados combinados en la metáfora, lo que hizo que la máxima de Bernardo se convirtiera en una fórmula ampliamente extendida y, finalmente, en un tópico retórico. (Calinescu, pág. 30).

Se puede organizar la historia de la modernidad de acuerdo al momento histórico en que se emplean las categorías *modernus* y *antiquus*, pero no se puede señalar el origen de los conceptos, sobre todo cuando siempre fue controvertido: “la idea de modernidad sólo pudo concebirse dentro del marco de una conciencia específica del *tiempo*, a saber, el de tiempo *histórico*, lineal e irreversible, que fluye irresistiblemente hacia adelante”(Calinescu, pág. 27). Los llamados rostros de la modernidad son necesarios para distinguir las variables de nuestra tesis.

La primera fase de la modernidad se gesta en la cultura judeocristiana de la Edad Media cuando el uso de *modernus* era opuesto a *antiquus*; que se refería a un hombre llegado del pasado que convivía de la veneración, *Antiquitas* fue la expresión para denominar el sentido de unicidad con la tradición. Por su parte, el moderno era un hombre de época, un recién llegado que no veneraba de forma total a un dios por lo que no obedecía la unicidad. La conciencia del *modernus* medieval no fue abrumada por dilemas o paradojas futuros del tiempo irrepitible. (Calinescu, pág. 73). Sometió a la antigüedad a través de la crítica y la dividió en tres categorías que tienen algún tipo de importancia para la estética: el argumento de la razón, el argumento del gusto y el argumento religioso; con estas tres categorías el hombre moderno defendió los ideales de racionalidad, utilidad y progreso: “podían proclamar una doble ventaja sobre los antiguos: primero, eran más viejos que los

viejos, intelectualmente más maduros; y segundo, estaban en posesión de la verdad revelada de Cristo” (Calinescu, pág. 47), el concepto de dios ayudó al hombre *modernus* a crear su conciencia cultural. Calinescu da una respuesta a cuáles fueron los principales resultados de la querrela entre antiguos y modernos:

El más importante fue quizás el enriquecimiento del término «moderno» con un número de connotaciones claramente polémicas. Ni en Francia ni en Inglaterra ni en los países donde llegaron los ecos de la controversia pudieron ganarse los modernos más reputación por su galantería y, quizás, por su iconoclasia. No se promocionaron o sugirieron ningún tipo de nuevos valores que fueran diferentes. Pero es interesante tener en cuenta que la oposición terminológica, «moderno/antiguo», se transformó en un marco de partidismo estético. De este modo, se creó el patrón de desarrollo literario y artístico negando los modelos establecidos. (Calinescu, pág. 49).

La segunda fase de modernidad comprende la transición del concepto de conocimiento por uno de superación crítica: “lo que significó el auge del pensamiento racional, el materialismo, el científicismo, el progreso, la superación, la crítica, la vanguardia, la naturaleza y la realidad social como objeto de conocimiento objetivo, y de la ideología frente a la teología” (Quintana Tejera, 2019, pág. 131). Esta segunda fase comienza con el Renacimiento hasta la Ilustración cuando los modernos desafiaron el principio de autoridad para desenvolver su espíritu crítico. Fue una modernidad que: “se hallaba tras las *interpretaciones* dramáticamente diferentes y no ortodoxas” (Calinescu, pág. 73). Se optó por conceptos seculares de la filosofía de la razón y del progreso; el laicismo surgió como una corriente ideológica que liberó al hombre de la incidencia eclesiástica para activar los factores humanistas:

En tanto que el Renacimiento era autoconsciente y se vio a sí mismo como el comienzo de un nuevo ciclo de la historia, logró una alianza ideológicamente

revolucionaria con el tiempo. Toda su filosofía del tiempo está basada en su convicción de que la historia tiene una dirección específica [...] El hombre, por tanto, tenía que participar conscientemente de la creación del futuro: se atribuyó un elevado premio a quien estaba con su tiempo [...], y se convertía en agente del cambio en un mundo incesantemente dinámico. (Calinescu, pág. 32).

Montaigne modifica la imagen del enano a hombros de gigantes por la figura del cuerpo humano sobre otro de su misma anatomía sin perder la distinción nominal (Calinescu, pág. 31). Afirmó que los modernos eran más avanzados que los antiguos, gracias al impulso de estos, por tanto, no se les debía adjudicar mérito a los modernos: “Así, avanzamos subiendo peldaño a peldaño. De este modo quien ha subido más alto se le rinden a menudo más honores de los que se merece, porque a hombros del penúltimo está sólo un grano de cebada más alto” (Calinescu, pág. 31). Montaigne terminó la polémica al mencionar que es injusto soslayar que los modernos ascendían gracias a la herencia de los antiguos, planteó que el progreso sobre bases antiguas era inalienable a la modernidad:

La idea que Montaigne tiene del progreso posee cierto toque de melancolía—un bienvenido recordatorio de que el reconocimiento del progreso no conduce automáticamente a la exultación optimista . «Nuestras opiniones», escribe Montaigne, «están ensambladas entre sí: La primera sirve de stock a la segunda, la segunda a la tercera. Así avanzamos subiendo peldaño a peldaño» (Calinescu, pág.31).

A comienzos del siglo XVII, el clérigo y erudito inglés Robert Burton recreo una alabanza a los antiguos por sobre los modernos quienes eran capaces de añadir, alterar, modificar estatutos artísticos de sus predecesores. (Calinescu, pág. 32), de la misma forma, Newton reconoció el aporte de los antiguos como fundamental justo como Pascal lo había reconocido. La ciencia y la filosofía no pudieron partir de cero ya que el saber requiere de continuidad, en palabras de Newton: “la contribución de

los antiguos ha hecho que les sea más fácil a los modernos comprender aspectos de la naturaleza que en la antigüedad habrían sido imposible captar” (Calinescu,

pág. 32). Este es un argumento a favor del *continuum* que asegura el progreso humano y su autoconciencia; el objetivo fue renovar los conceptos de razón, progreso y ciencia para fomentar los valores del librepensador de la Ilustración, es decir, crear una palestra donde anunciar las discrepancias con los modelos establecidos de conocimiento.

La tercera fase, más cercana a la literatura, corresponde al período del romanticismo cuya influencia alcanzó a la novela y la poesía, de acuerdo con Arnold Hauser fue la variación más importante de la mentalidad occidental. Es puntual la afirmación de Quintana cuando menciona que el movimiento romántico fue un primer intento de reaccionar contra la rigurosidad del neoclasicismo e instaurar la renovación que anticipara a la literatura moderna (pág. 170). Sobre este periodo, Quintana suma al tema de los antiguos y los modernos al citar las palabras de Stendhal: “El romanticismo es el arte que ofrece a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus costumbres y creencias, pueden brindarles el mayor placer. El clasicismo, por el contrario, les presenta la literatura que agrada a sus antepasados” (Quintana Tejera, pág. 70). De acuerdo con la cronología estilística que destaca Quintana, el romanticismo fue un movimiento en el que prescindió de reglas y modelos: “no hay más reglas que las leyes generales de la naturaleza y las leyes especiales que, en cada obra resultan de las condiciones propias de su tema” (Quintana Tejera, pág. 170). En palabras de Víctor Hugo, las reglas de la naturaleza son interiores y perdurables mientras que las reglas de la obra artística y literaria

son exteriores y finitas: “el poeta sólo debe obedecer a la naturaleza, a la verdad y a la inspiración, que es también una verdad y una naturaleza” (Quintana Tejera, págs. 170-171). El romanticismo se concibe como liberalismo literario, esto significa que la inspiración del escritor es capaz de originar a la obra por sí misma, de allí que la búsqueda de la experiencia personal y la exaltación lírica sean elementos que constituyan sus rasgos básicos.

Esta tercera fase se caracterizó por la revalorización de estilos religiosos de finales del siglo XVIII, fue un *revival* del sentimiento individualista a favor de la originalidad y la imaginación que enmarcó los relieves góticos. Este cambio cultural expandió el concepto de modernidad, como ha dicho Calinescu, fue una etapa de contracción del dogma cristiano que derivará en la idea de que la poesía romántico-cristiana es mejor por el énfasis sentimental, la intuición individualista, la singularidad imaginativa y la priorización medieval. Fueron factores que los escritores románticos retomaron en la etapa de la Ilustración, esto explica porque su concepto de modernidad justificara un halo de superioridad:

La identificación romántica del *genio moderno* con el *genio del Cristianismo* y la opinión de que, separados por un vacío infranqueable, existen dos tipos de belleza perfectamente autónomos, el primero pagano el segundo cristiano, constituye un momento verdaderamente revolucionario en la historia de la modernidad estética. La cautelosamente relativista filosofía de la belleza de la Ilustración es ahora sustituida por un historicismo fatalista, que subraya la idea de discontinuidad total entre ciclos culturales (Calinescu, pág. 74).

El soplo revolucionario de la estética moderna dispuso el relativismo filosófico de la belleza ilustrada y lo sustituyó por el fatalismo que busca romper el ciclo cultural de

la Ilustración. Quintana y Calinescu coinciden en que la estética romántica se resuelve en términos de libertad al haber roto con la universalidad del clasicismo a cambio del color local de los pueblos de Europa (Quintana Tejera, pág. 171). El poeta romántico inició el culto personal para convertirlo en una conciencia exacerbada que dotó a la poesía de melancolía, angustia y fatalismo. Se renovó la metáfora por ser análoga a la muerte, su equivalencia de fatalidad confirmaría la discontinuidad con el periodo anterior. De esta manera, los románticos demostraron con su paganismo el final del ciclo cristiano y la cualidad de su orfandad: “Este fenómeno moderno central implica un ateísmo en el plano del discurso reflexivo: el descreimiento en instancias metafísicas mágicas. Trae consigo todo aquello que conocemos en la literatura sobre la modernidad acerca de la “muerte de Dios”, del “desencantamiento” (entzauberung) del mundo, según Max Weber, o de la “desdeificación” (entgötterung), según Heidegger” (Echeverría, 2009, pág. 10). Este fue un fenómeno que implicó la sustitución de la fuente del saber humano. Se deja de lado la sabiduría revelada por ser un remanente de creencias obsoletas, para dar paso a la sabiduría capaz de enterarnos por medio de la razón que matematiza la naturaleza proveniente del mundo físico. La modernidad de los románticos fue: “amplia y estrecha, exaltante y trágica” (Calinescu, pág. 74), derivada de la agonía del cristianismo y la muerte de Dios, un tema hasta entonces inédito en las obras literarias.

La cuarta fase comienza a mediados del siglo XIX con la sentencia de la muerte de Dios, cuya consecuencia fue que la modernidad se alejara del cristianismo, los escritores y artistas excéntricos se opusieron a la religión, su ateísmo buscó una

nueva era que señalara: “las irresolubles contradicciones de la tradición judeo-cristiana” (Calinescu, pág. 75) que perturbaron todo tipo de certeza por un cambio de costumbres que llevó a formular alianzas con el progreso como la personificación del futuro. Los artistas y escritores llevaron al extremo la noción de modernidad como base de su *ethos* revolucionario por lo que empezaron a llamarse vanguardistas. Calinescu menciona que: “durante la primera mitad del siglo XIX, e incluso más tarde, el concepto de vanguardia fue —tanto política como culturalmente— poco más que una versión radicalizada y fuertemente utopizada” (Calinescu, pág. 100). A diferencia de la querella medieval, renacentista y romántica, los vanguardistas del siglo XIX intentaron erradicar todo rastro de tradición de sus predecesores, lo que paradójicamente condenó y consumió su misión revolucionaria. Calinescu justifica su devenir gracias al uso de técnicas de ruptura:

Como estamos principalmente interesados por la estética, permítasenos indicar que el futurismo teórico de la vanguardia es frecuentemente poco más que una mera justificación de las variedades más radicales de la polémica y del extendido uso de las técnicas artísticas subversivas o abiertamente perjudiciales. La arrolladora importancia del elemento negativo en los programas reales de las diversas vanguardias artísticas demuestra que están comprometidas con un nihilismo omniabarcador, cuya inevitable consecuencia es la autodestrucción (de aquí el dadaísmo con su estética suicida del «antiarte por el antiarte» sea un ejemplo en cuestión)” (Calinescu, pág. 104).

La vanguardia se nutrió de una utopía de fervores que transgredieron la modernidad. Aunque los vanguardistas y modernos tuvieron el mismo concepto del tiempo lineal no reversible, se enfrentaron a sus propios dilemas de forma distinta. Lo que dejó ver sus diferencias: “La vanguardia es en todo aspecto más radical que

la modernidad. Menos flexible y menos tolerante de matices, es naturalmente más dogmática —tanto en el sentido de autoafirmación y, a la inversa, en el sentido de autodestrucción.” (págs. 100-101). La vanguardia toma prestados los elementos de la tradición moderna para exagerarlos y colocarlos en los contextos más inesperados haciéndolos irreconocibles. En síntesis, los vanguardistas no habrían creado sin la conciencia de modernidad su propio *ethos* revolucionario.

Poeta antiguo y moderno

La revisión anterior tiene el objetivo de distinguir dos relieves de antigüedad y modernidad en la obra de Nicanor Parra, la manifestación de las tendencias antigua y moderna en su poesía derivó en un conflicto interno que produciría su tipología de modernidad. Parra fue un autor de magnitudes vieja y nueva, la primera representada por la raíz de lírica popular de la poesía hispanoamericana, la segunda manifestada por la influencia de las vanguardias europeas; la suma resultaría en una obra ambivalente. Parra escribió impulsado por su ideario cultural chileno que se abrió al verso y las imágenes surrealistas de Federico García Lorca, examinó la lírica de Rubén Darío para crear una caricatura modernista, desvirtuó la figura de Altazor de Huidobro en una caída fabulística, se abstuvo de la adoración a Neruda, y se acercó zigzagueante al surrealismo y el dadaísmo. Parra supo concernir las jerarquías antiguas, el exotismo local y la breve sedición de los vanguardistas.

Para tener una faceta inicial de Parra retomamos los antecedentes que presenta Julio Espinosa Guerra en su *Antología. La poesía del siglo XX en Chile*:

Nace en 1914 en San Fabian de Alico, Chile. Hermano de Violeta Parra y Roberto Parra, su infancia está marcada por una vida trashumante y popular, que se verá reflejada de alguna manera en sus poemas por la utilización de la métrica tradicional, muy presente en los cantos y el folclore chilenos. Esto lo notamos con claridad en el título de su primer libro, *Cancionero sin nombre* (1937), que nace de la lectura de *Romancero Gitano* de García Lorca, pero en el que ya se percibe la búsqueda de una forma propia, es decir, donde se aúna lo tradicional con el lenguaje popular y el cotidiano. En su siguiente libro *Poemas y antipoemas* (1954) evidencia una toma de postura mucho más decidida: lo tradicional aún se vislumbraba en el uso de formas clásicas, pero el discurso se torna más directo, alcanzando gran notoriedad aspectos como el humor, la irreverencia, la ironía, el universo lúdico, la narratividad y los personajes, utilizados desde este momento como instrumentos de su conciencia crítica. En el encuentro con esta nueva forma de nombrar. Parra logra dar un paso más allá de la búsqueda poética: es quizá el primero en comprender que los avances a nivel tecnológico y humano no sólo sirven como palabra nuevas para agregar en un texto, sino que al cambiar la realidad, cambian los discursos, y el poema debe saber utilizar dichos discursos como herramientas poética, que serán una base más en la búsqueda de la libertad creativa que intenta reflejar de forma exacerbada el mundo delirante y confundido de nuestro tiempo. (Espinosa Guerra, 2005, págs. 43-44).

Nicanor Parra trabajó con elementos locales de la poesía chilena y española a los que con el tiempo sumaría una voluntad antitética, al mismo tiempo empleó como herramienta general las corrientes de vanguardia en cada época de la literatura. Así lo menciona Federico Schopf, la producción de Parra que abarca desde *Cancionero sin Nombre* de 1937 hasta *Artefactos (1966-1970)* no sólo responde a las tradiciones literarias, sino que obedece una tradición de vanguardia que: “se ha ocupado de reconstruir una genealogía de su disidencia” (Schopf, 1971, pág. 40). Por otra parte, el origen de Parra como poeta fue impactado por dos nociones, una la que provenía de su título de grado como profesor de física dedicado a Descartes, la otra, su carrera como profesor de matemáticas. Estas dos actividades académicas crearían una polaridad de ciencia y literatura que justifica la disonancia

entre la poesía tradicional y el escepticismo extraído de la duda metódica y el cogito ergo sum estudiados en su tesis: *René Descartes: datos biográficos, estudio de su obra, juicios críticos*. (Parra, *Antiprosa*, 2015, pág. 87). La carrera literaria de Parra proviene de una mezcla contradictoria de componentes que se combinaron para iniciar la praxis de sus *poiesis*. Por ello, es importante la base académica sobre la que inició su proceso de creación y que Ricardo Yamal cita en su artículo “La Antipoesía de Nicanor Parra y su deuda con el Surrealismo”, en éste deja ver cómo su prevención científica se alimentaría de la literatura de los autores ingleses clásicos:

Cuando publico su primera obra *Cancionero sin nombre* (1937), terminaba sus estudios de Física y Matemáticas en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Luego viaja a Estados Unidos y a Gran Bretaña, donde estudió Mecánica Avanzada y Física. En esos países pudo conocer de primera mano la literatura inglesa. Después de su regreso a Chile publica en 1954 *Poemas y antipoemas*, con el que inicia su creación antipoética. (Yamal, 1987, pág. 25).

Posteriormente, el acercamiento de Parra a las vanguardias priorizó al surrealismo por sobre otros movimientos, de esto da noticia en su entrevista con Leónidas Morales. Al mismo tiempo, Parra destaca que sus primeras publicaciones son contemporáneas al surrealismo. Esto se aprecia por la respuesta a la pregunta de Leónidas Morales en torno a la referencia de lecturas e influencias que hicieron surgir el primer libro, *Cancionero sin nombre*. Parra menciona:

En la época en que escribí *Cancionero sin nombre* yo estaba recién en los elementos del surrealismo. Tenía una formación garcía lorquiana, y lo más que pude hacer fue introducir una que otra imagen surrealista. Bueno, había ya surrealismo en el propio García Lorca. En la misma *Antología* de Anguita el surrealismo se daba a manos llenas. Un surrealismo *sui generis*, muy bien, pero perfectamente apreciable. Todo

eso, y la exposición del Grupo Septiembre, con murales y esculturas de cebollas y objetos encontrados en cualquier parte, lo conocí yo en casi la adolescencia o en la primera juventud, cuando junto con Millas y Carlos Pedraza hacíamos la Revista Nueva, por ahí por el año 35. Mi contacto con el surrealismo entonces es anterior a mi contacto con Kafka. Nosotros ya estábamos embarcados en las arbitrariedades oníricas cuando aparecieron en Chile las primeras obras de Kafka. (Morales L. , 2018, pág. 66).

La influencia del surrealismo se dio por las obras que llegaron de manera indirecta a Chile, y luego de sus lecturas, su primer libro, *Cancionero sin nombre*, muestra su influencia materializada en una obra atípica y llena de espontaneidad. Para Leónidas Morales esto distinguió a Parra al inicio de su carrera pues rompería con lo que se esperaba del común de poetas chilenos en sus textos iniciales:

“entretenidos, simpáticos, graciosos, independientemente de la originalidad o de la cosmovisión” (Morales L. , pág. 66). La cuestión que delimitó a *Cancionero sin nombre* fue la influencia inicial de Federico García Lorca y Walt Whitman, dos autoridades que de forma inevitable dirigieron el terreno creativo de Parra: “después del *Cancionero* la lectura más decisiva que se produjo con anterioridad a Kafka fue la de Whitman. No recuerdo exactamente el año en que lo leí, pero tiene que haber sido por el año 38, en traducción de Armando Vasseur, un poeta uruguayo. Quedé absolutamente anonadado por el torrente volcánico tanto lingüístico como de imágenes de Whitman” (pág. 67). Con esta declaración se entiende porque es tan clara la frontera entre los dos periodos, uno el que va de 1935 a 1954 con *Poemas y antipoemas* y el otro que se abre a partir del año de esta obra y cuya característica mostrará la antipoesía como multifacética y de escritura antigenérica.

La poesía de Parra después de la lectura de Whitman, perdió el influjo de García Lorca y fundó su voz en un surrealismo de improvisación mezclado con su cultura mestiza, esto se revela en su anticuento “Gato en el camino” donde el paisaje rural y sus personajes dedicados a la vida del campo reflejan el choque de una situación irracional y absurda con el tedio de una existencia monótona y corriente de un relato, donde el absurdo, la inconexión y el humor envuelven la vida de un gato abandonado que cambiará de dueño a través de la historia. Pero incluso con “Gato en el camino”, Parra no correspondió con el surrealismo en obedeció un método riguroso en el cuento de 1935 a pesar de que se trató de manera alucinante un evento trivial como lo la venta de un gato. La narración termina por precipitarse como un sueño que se abisma por la reiteración de las acciones y lo excepcional delo descrito:

Un día de granizo el gato se perdió. Pasó por Nicaragua. La señora se había cambiado. En Francia las tías se habían muerto. Rimbo-Mimbo ya se había alargado el pantalón cuando tropezó con el gato en pleno camino. Pensó para sí: Parece que lo conociera. Pero el gato se estaba poniendo viejo.

—Me gustaría dejarlo para mi hijo —murmuró Rimbo-Mimbo.

Mas su mujer lo increpó.

—¿No vas a devolverlo, mal marido?

Por eso Rimbo-Mimbo se fue derecho a la casa del dueño.

—Gracias —respondió éste.

Por ese tiempo los mellizos estaban bien crecidos. A la semana el gato desapareció. Iba por un camino. En los recodos brillaban trompos revueltos con cucharitas de té. De los montones de piedras embarradas asomaban cogollos de trébol. Los mosquitos eran amigos del gato. (Parra, *Obras completas I*, 2006, pág. 567).

El cuento se divide en tres partes que cuentan el recorrido de personajes que son motivados por la venta de un gato, las acciones de los personajes tendrán ciertas variaciones para conseguir su venta, esta situación es la que generará el efecto absurdo en la disposición de hechos “Gato en el camino” tiene un tratamiento

narrativo que muestra en efecto una naturaleza de protocuento que unía el tono de un relato infantil con el giro de una fábula kafkiana, esto en los límites de la paradoja donde se rompe la lógica narrativa y se crea una antifábula: “Por la tarde vino un niño a ver si se interesaba por el gato, pero éste le arañó la cabeza. Cuando llegó a casa su padre le dio de palos porque era un hijo testarudo” (Antiprosas, pág. 27). “Gato en el camino” tuerce con voluntad surrealista el acontecimiento central para duplicarlo en un ciclo y juego de reflejos. Parra inicia su carrera literaria motivado por un cuento inusual maximizado en su significado delirante por el contexto histórico de Parra. Esto se cerciora con la siguiente respuesta sobre sus primeras publicaciones en *Revista Nueva*:

La Revista Nueva era un cuaderno trimestral de poemas y ensayos que en el invierno de 1935 empezaron a editar en el Internado Jorge Millas, Carlos Pedraza (que dibuja la portada) y Nicanor Parra. El público lector lo hacían principalmente alumnos, profesores e inspectores del colegio. Para el primer número Parra ofreció una narración, un cuento, “Gato en el camino”. Al comienzo Millas no quiso aceptarlo. Le pareció más una jugarreta que una pieza “seria”. Pedraza solidarizó con Parra y finalmente el cuento se publicó. “Se publica la revista y en el Internado pasamos a la categoría de tontos, de locos, de genios, de todo un poco. Algunos nos daban crédito, otros no nos daban nada, pero de lo único que se habló fue de eso” del cuento y de su autor. “Les llamaba la atención el absurdo. Un cuento que para comenzar se llama “Gato en el camino”, un título bastante estrambótico [...] Así empezaba. Bueno, en cuanto apareció esa historia yo pasé a una categoría suprema, el tipo más discutido —“Ahí va Parra”. —“Ese es el autor del “Gato en el camino”. Algunos se acercaban a reírse un poco, pero con cordialidad también; otros, así, medios asombrados. —“Este Parra es un plato, está loco, qué se ha imaginado de nosotros”, decían. Pero el asunto es que pasé inmediatamente a un sitio de honor” (Morales L., 1972, págs. 22-23).

“Gato en el camino” también es próximo al estilo dadaísta, en el relato, Parra goza de completa libertad, por ello, la espontaneidad, lo aleatorio y la contradicción, estiman el caos por sobre el orden. De la misma forma que con el surrealismo, Parra emplea la estética dadaísta sin comprometerse con ella, sólo conservó el sentido

crítico, el carácter interdisciplinario, el humor irónico, el carácter provocador y el uso innovador de la palabra. Con “Gato en el camino” la misión del dadaísmo de crear nuevas técnicas artísticas quedó sometida al predominio formal del cuento que no se desmarca de comprenderse como una fábula irreal.

Parra no volverá en sus próximos trabajos a la narrativa sediciosa, sino que optará por el verso en el que presumirá su influjo surrealista por sobre otras vanguardias como el dadaísmo, esta selección de Parra recuerda las palabras de André Bretón en *Los pasos perdidos* para referirse al Dadá como un círculo vicioso que no logró lo que el surrealismo al integrar lo diverso: “precipitación de toda cosa en su contrario, de la solución de ambas cosas en una sola categoría [...] conciliación de todas las oposiciones y unidad de todas las categorías” (Bretón, 2013, pág. 15). Lo dicho por Bretón lleva a comprender que uno de los objetivos de Parra fue reunir los opuestos, influenciado por el talante surrealista. De esta manera, la escritura antitética en el comienzo de la carrera de Parra proviene de su visión matemática, dubitativa metodológicamente en su sentido filosófico y científico más la raíz familiar apegada a la música, la cueca, el espectáculo y la lírica tradicional chilena. A esto también se sumó la obra de García Lorca, Whitman, Kafka, la literatura inglesa y su comprensión del surrealismo; tradición y experimentación son principios de una obra no común irónicamente en lo común.

En el periodo de 1935 a 1936 se dan a conocer en *Revista Nueva* sus dos trabajos siguientes: “Sensaciones”, su primer poema y *El ángel (Tragedia novelada. Fragmento)* un drama que se aprecia como una pieza antiteatral. Ambos tienen una

característica de oposición formal. En “Sensaciones” hay tres poemas que lo componen, están escritos en verso octosílabo y alejandrino, base formal para una serie de imágenes inspiradas en la melancolía, la sensualidad y el sarcasmo, estos elementos se concibieron por la suma imaginativa de la partida psicológica del surrealismo con la irracionalidad dadaísta respectivamente. Los opuestos en este caso son el sentimentalismo y la irrealidad en versos clásicos que conforman una naturaleza híbrida. Esto se puede observar en los siguientes extractos:

En “Ensueño”:

Los ojos rebosan de plumas cansadas
y yo voy dilatándome
cual la niebla olorosa se dilata en la sombra.
Los caminos se están diluyendo en los parques
y una acequia está quieta.
Yo no sé si es que parto o que llego
si es que hablo o que callo.

(Parra, 2006, pág. 568).

En “Nostalgia”:

Cuando en los ojos relinchaban las risas
como renacuajos en la hierba
Yo era amigo de pin-pin serafín
Y de Mambrú

(2006, pág. 569).

En “Silencio”:

Se ausentaron los trinos en ventanas y puertas
de alumbrado metal.
Van las moscas zumbando por las tasas desiertas
de empañado cristal.

(pág. 659).

Sus primeros versos, su pieza teatral y su cuento se pueden considerar surrealistas en un sentido conveniente, es decir, sólo en función de haber fomentado el inicio de su carrera, el prefijo anti en la palabra poesía si bien no fue utilizado para entonces, ya era tácita su asignación. En sus primeros trabajos no existía el factor nominal, por ello, es fácil haberlos relacionado con las vanguardias, el prefijo anti le dará una marca de identidad a su poesía con la que corrobora la mutabilidad de sus trabajos.

Para entender la relación con el surrealismo en sus primeros poemas, se emplea a continuación la metodología que Diego Martínez Torrón localiza en la obra de Octavio Paz (1974, págs. 18-20) puesto que resulta apropiada para la obra parriana:

1. La importancia de la imaginación surrealista en las tres secciones de “Sensaciones” destaca el gusto por lo maravilloso de la naturaleza en los efectos de la poetización. En “Ensueño” los versos exceden la metáfora tradicional, rompen la condición comparativa para orientarse por una fórmula surrealista donde los elementos asociados en la sintaxis del verso no verifican un sistema de referencias. La metáfora no corresponde a la verificación de los sentidos o la asociación de los dos elementos comparados: “ojos rebosan de plumas cansadas”, “caminos se están

diluyendo en los parques”, “los ojos relinchaban las risas”. La imaginería surrealista de Parra tuvo su mejor momento aquí, pero concluirá con *El ángel*.

2. De acuerdo con lo anterior, Parra participó de forma inicial con el surrealismo, sin haberse incluido en ningún grupo de vanguardia, sus versos tuvieron una base tradicional como se lee en la segunda sección de “Sensaciones”, sus versos no siguen un patrón métrico y combina las imágenes surrealistas del estilo de García Lorca. Léanse dos estrofas del poema de Parra para reconocer la atribución surrealista que ya se encuentra en un romance y el teatro del escritor granadino:

Yo olvidaba mis sandalias en los charcos
Y cuando volvía a acurrucarme
frente al hogar
mi madre me besaba los ojos.

Después se han ausentado los hermanos
y los días estallando
de puro huecos.

Algunas veces me brinca un renacuajo en los párpados.

(Parra, 2006, pág. 569).

—¿Qué es aquello que reluce
por los altos corredores?
— Cierra la puerta, hijo mío,
acaban de dar las once.

(García Lorca, *Primer Romancero Gitano*, 1990, pág. 174).

MADRE. Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. (García Lorca, *Bodas de sangre*, 1997, pág. 161).

Se nota la influencia garcilorquiana en los versos del chileno debido a la imagen del amor materno de *Romancero Gitano*, *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Yerma*. La figura de la madre es la base de la ideología que pondera sus romances y su trilogía teatral. Esto se prevé en “Nostalgia” donde ciertos elementos filtran el color surrealista: “días estallando”, “puro huecos” y “renacuajo en los párpados” (Parra, pág. 569). El de Parra es un poema de base tradicionalista sobre la que ensayan representaciones surrealistas.

3. La aportación de temas de la cultura chilena promueve una mitología sustentada en el regionalismo que impulsa la antítesis entre tradición y vanguardia dando a “Sensaciones” un sentido alucinante. El ejemplo de oposición y complemento se lee en “Ensueño” y “Nostalgia”, poemas hilados por elementos lúdicos casi infantiles que abren un mundo de ensueño:

Quando en los ojos relinchaban las risas
como renacuajos en la hierba
yo era amigo de pin-pin serafín
y de Mambrú.

En esos tiempos los días se escapaban del cielo
montados en soldaditos de plomo.

(Parra, 2006, pág. 569).

4. Se nota en los poemas de Parra, la importancia central de su universo cargado de analogías como poesía-amor o escritura-naturaleza. En estas afinidades radica la cuestión de su primera escritura. La dualidad es llevada incluso por el modelo de las rimas en los versos al poner en función un juego

de rima pareada con acentos oxítono y paroxítono: "...puertas, metal, desiertas, cristal, heridas, marfil, avenida, perfil (vv. 1-8). Estos elementos pertenecen a una estrofa de versos de catorce sílabas y siete sílabas, alejandrinos y hemistiquios que conforman un *axis rítmico* con que el autor establece su apego con la tradición. De acuerdo al manual de Antonio Quilis se observa que en "Silencio" existe un: "acento, que es fijo en cada verso, y que, además, se repetirá en esa posición en todos los versos de la estrofa, se denomina *acento estrófico*, y es el más importante" (Quilis, 2000, pág. 33). Queda marcado así el ritmo de intensidad de cada verso.

En cuanto al tema del poema, se nota un acercamiento al esoterismo romántico lo cual perfila su familiaridad con el surrealismo, estas denominaciones proveen en cada estrofa una imagen sombría destacada por un símbolo lumínico: "alumbrado metal" ante "empañado cristal" y más adelante: "calles opacas" ante "malla de luces", juego de contrastes que se cierra con: "salpicada de días va la noche" más "empañado cristal" y "canción de metal" (Parra, 2006, págs. 569-570). El poema tiene elementos de luz y penumbra, una dualidad en que la luminiscencia se introduce en la opacidad, de esta manera, el surrealismo parriano se actualiza con imágenes sencillas. Nótese que el surrealismo en los primeros poemas de Parra se registra con umbrales olvidados, utensilios vacíos y la obsolescencia del espejo, en este sentido, la poetización deriva en nihilismo:

Salpicada de días va la noche serena

de empañado cristal
De la niña perdida por los prados no suena
su canción de metal.

(Parra, 2006, pág. 570).

5. La imagen en el poema tiene un carácter romántico que habla del influjo de Parra en la búsqueda de su identidad como poeta dentro de un caudal de estilos y autoridades con que empieza a concebir sus temas, por ejemplo, dos de estos serán el dolor con los elementos de “mariposas heridas”, “la niña que llora”; y el de la ausencia con: “Se ausentaron los trinos”, “tasas desiertas”, “no suena / su canción de metal” (Parra, págs. 569-570). El dolor y la ausencia son propios de la antipoesía y se pueden encontrar desde “Gato en el camino” y *El ángel*, esto explica la falta de las unidades de inicio, nudo y desenlace. En estos textos hay un fondo teórico planificado que sustenta las comparaciones de la existencia como sueño, y el mito como banalidad, respectivamente en “Gato en el camino” y *El ángel*. De esta forma, en el cuento se identifica que la cadena de acontecimientos se multiplica la acción en un reflejo de espejos que eterniza el ciclo de lo narrado. Por otra parte, en *El ángel*, la analogía se cumple al partirse la estructura teatral de forma aleatoria, al mismo tiempo, se despoja la excepcionalidad del personaje llamado ángel al colocarlo con otros personajes que lo infundirán de mortalidad, esto restará su divinidad para desintegrar no sólo su referencia de culto, sino su función protagónica. Estos dos aspectos: el antinarrativo y el antidramático abren el camino de una poesía consecuente con el nihilismo no sólo temático, sino para nulificar el marco formal.

La numeración anterior busca establecer la noción surrealista en la primera actitud creativa de Parra, se comprueba cuando es clara la influencia de García Lorca en sus primeros poemas, esto explica que Parra participó del surrealismo después de asimilar sus lecturas de la literatura garcilorquiana. Así aprendió a experimentar y, por otra parte, a crear el imperativo lúdico para su propia obra en combinación con la tradición lírica. En su evolución literaria disminuirá la vena vanguardista que mostró de 1935 a 1936, pero conservará la noción combinatoria de lo narrativo, lírico y dramático para rebasar los límites genéricos a cambio de una performance que se materializará muchos años después en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*.

Los tres trabajos de su prehistoria literaria: “Sensaciones”, “Gato en el camino” y *El ángel (Tragedia novelada. Fragmento)*, han sido tratados por César Soto en su estudio “Los libros de Nicanor Parra” donde habla de la etapa inicial: “En la *Revista Nueva*, del Internado Barros Arana, correspondiente al año 1935, aparece la primera publicación de un poema de Nicanor Parra: “Sensaciones” y un texto narrativo (que podría llamarse un anticuento): “Gato en el camino.” (Soto, 2014, pág. 254). En “Sensaciones” domina la esencia garcilorquiana tanto en la constancia de lírica popular como en el carácter inventivo de deshilvanos surrealistas.

En sus versos la lógica es prescindible, no lo es en la estructura del romance y la canción. Esto evidencia la lucha interna de antigüedad y modernidad en la antipoesía “Sensaciones” retrata la vida agreste con imágenes disímiles y desgarradas del vanguardismo. Si se sigue el análisis de Mauro Armiño sobre la

obra de García Lorca entonces Parra lo repite luego que: “se contraponen realidad e irrealidad, emotividad y crudeza realista, colorido y musicalidad” (Armiño, pág. 31). “Sensaciones” posee ambivalencias, sus secciones “Ensueño”, “Nostalgia” y “Silencio” se distinguen por un discurso que responde al arbitrio del de los sueños:

En “Ensueño”:

Los ojos rebosan de plumas cansadas
y yo voy dilatándome
cual la niebla olorosa se dilata en la sombra.

(Parra, *Obras completas I*, 2006, pág. 568).

En “Nostalgia”:

Cuando en los ojos relinchaban las risas
como renacuajos en la hierba
yo era amigo de pin-pin serafín
y de Mambrú.

(Parra, pág. 569).

En “Silencio”:

Las cascadas derraman mariposas heridas
sobre el tenue marfil
de la niña que llora por la suave avenida
de lejano perfil

(pág. 570).

Las imágenes anteriores sobrepasan la información común de los sentidos debido a los elementos de expresión surrealista, pero la métrica los preserva en la tradición lírica. En el caso de “Silencio”, sus cuatro estrofas de dos versos alejandrinos con

hemistiquios al ser de métrica¹ conocida en el Romanticismo y el Modernismo (Quilis, pág. 76), se convierte en una befa para los modernistas al eliminar la fastuosidad e implementar la imagen dadá y surreal como lo hizo Tzara en los primeros cantos de *El hombre aproximado*. En las tres partes, el tema de la ausencia es privativo del sujeto lírico y coloca lo humano en un estado de crisis de existencia:

En “Silencio”:

Van las moscas zumbando por las tasas desiertas
De empañado cristal.
Las cascadas derraman mariposas heridas
Sobre el tenue marfil
De la niña que llora por la suave avenida
De lejano perfil.

(Parra, 2006, págs. 569-570).

En “Nostalgia”:

Después se han ausentado los hermanos
y los días estallando
de puros huecos.

Algunas veces me brinca un renacuajo en los párpados

(2006, pág. 569).

En “Ensueño”:

Yo no sé si es que parto o que llego
si es que hablo o que callo.
En las puertas distantes y opacas
los amigos de antaño
se están envolviendo en la tenue penumbra
de las plumas que llueven.

(pág. 568).

¹ Antonio Quilis explica que es en el siglo XIII con el Mester de Clerecía cuando se da a conocer este tipo de verso alejandrino que consta de catorce sílabas. Al mismo tiempo reconoce que los poetas modernos lo utilizaron con maestría y belleza en el soneto en lugar del endecasílabo. Este verso desaparecerá en el siglo XV para resurgir con los modernistas. (2000, pág. 76).

En los poemas, la exploración del espacio literario no desobedece la lírica tradicional, como se ha dicho antes, Parra emplea modelos clásicos de manera deliberada, sus componentes popular y vanguardista abren una vía de animosidad por los tópicos modernistas, tales como la belleza femenina, el erotismo, la candidez, el simbolismo o la alquimia verbal. En relación a esto, en el estudio “Nicanor Parra taoísmo y modernismo”, la autora Mercedes Serna Arnaiz señala que el Modernismo al llegar a su etapa final con el coloquialismo dejará ver el preámbulo de una nueva poesía, es decir, que la desestimación iniciada por ciertos escritores provocará la desecación del Modernismo para impulsar la antipoesía:

Así, aunque en el modernismo la visión analógica sea lo más frecuente y no se llegue ni al “aullido ni al silencio de las vanguardias”, algunos poetas desmitificarán la idea de belleza correspondiente a la analogía universal a través de la disonancia, la ironía, el coloquialismo, el prosaísmo o la búsqueda de la sorpresa mediante asociaciones raras de vocablos. Aunque ya se dan ensayos desmitificadores en un poema como “Sinfonía color de fresas con leche”, de Silva, poeta de la primera generación, en esta y en la plenitud de la segunda aún se impone la visión analógica del universo, que es también la de Darío, si bien en algunos poemas de este, como “La Epístola a la Señora Lugones”, se rompe con la estética solemne del modernismo y se abre al coloquialismo (Serna Arnaiz, 2019, pág. 207).

Los nuevos tópicos serán de estilo coloquial, pero de realidad nihilista y de actitud misantrópica, pero no de sublimación amorosa que alienan al yo lírico. Serán tópicos paródicos de la identidad lírica que ayudarán a romper con las materias modernistas, sobre esto, Serna comenta que: “el chileno erosiona, asimismo, los conceptos sobre los que se erigió el Modernismo: la suprema belleza, el valor de lo sagrado, la voluntad de estilo, la poetización y mitificación de la realidad a través del simbolismo y la aristocracia en el arte”. (pág. 209). La lírica parriana imprimió

con la poesía popular una tradición de ruptura a la que se suman “Gato en el camino” y *El ángel (Tragedia novelada. Fragmento)*, textos de personalidad sin sentido, así, “Gato en el camino” es: “un mamarracho sin pies ni cabeza” (Gumucio, 2020, pág. 121) esto en palabras de Jorge Millas. Después de publicado el cuento, amplifica su antivalor después de salvar los obstáculos del medio literario y rebasar los límites del género con una trama absurda de imaginación infantil y sello dadaísta. Rafael Gumucio, último escritor que aporta un trabajo biográfico sobre Parra, concluye sobre el cuento:

—«Gato en el camino.» Ese es el título de partida —se puso a alabar en Las Cruces su propio cuento de 1935, que quería que fuese el centro del especial de *The Clinic* que preparábamos para celebrar sus noventa años—. No «Un gato en el camino» —nos advertía agitando el índice como un profesor a punto de lanzar castigos—. No «El gato en el camino». «Gato en el camino» solamente. Y empieza más o menos así: «Este era un gato. Una vez se extravió... Punto... Venía por un camino, cerca de unos cuantos bosques... Punto... Por los alrededores abundaban los prados... Punto... En el camino estaban abandonadas unas cucharitas de té revueltas con trompos... Punto». Y así hasta el final del cuento.

Para Nicanor Parra este era el comienzo de todo. No sólo de su guerra con los Inmortales, como se hacían llamar el grupo de intelectuales que intentaban vivir de un modo ateniense en el centro de Esparta del internado, sino de todo lo que escribió después para probar que la inmortalidad era suya, suya por haber sido el primero en asumir su mortalidad.

—¿Qué es eso, Parra? ¿Qué significa esto? Tú lo haces para reírte de la revista— blandía horrorizado, a mediados de 1935, Jorge Millas las hojas manuscritas del cuento de Nicanor Parra quería publicar en *Revista Nueva*, dirigida por Millas, donde colaboraban todos los artistas del internado—. Esto no sirve, Nicanor. Esto es un mamarracho sin pies ni cabeza, por favor. Esta es una revista de verdad, no sé si te has dado cuenta. Una revista de pensamiento y creación. ¿Has leído el resto de las colaboraciones? Vamos a conseguir gente grande, de afuera, de Argentina, de México, de Europa incluso, puede ser... Tienes que escribir algo serio tú para estar a la altura... Yo sé que tú eres capaz, no te hagas el chistosito, yo sé que puedes ser profundo cuando quieres. (Gumucio, 2020, pág. 121).

“Gato en el camino” se ha convertido en un símbolo parriano que representa el arranque de una escritura desasida de puntos comunes con la narrativa hispanoamericana. Esta atribución literaria surge su efectividad por dos aspectos,

primero, la percepción que tuvo Millas de que el cuento pondría en ridículo a la *Revista Nueva* y que su publicación significaría una burla a su gestión como director; segundo, la historia del cuento dividida en tres partes en que un gato es objeto de transacción entre diversos dueños, canje que se presenta como un sueño. “Gato en el camino” es extraño por la absurdidad del acontecimiento repetido, esto permite ver la primera singularidad parriana:

Anda que te anda el gato llegó a Nicaragua. Como el camino estaba embarrado llevaba las patitas muy sucias. También las llevaba mojadas. A veces una chicharra se le paraba en los mostachos. Pero después se iba. Por el camino tuvo que atravesar varias chacras. Cuando llegó a Francia iba con mucho frío porque había hecho la caminata en pleno invierno. De vez en cuando se detenía a lamerse el pelaje. Perdida en los bosques encontró una posada alumbrada por media docena de faroles. (Parra, 2006, pág. 565).

De la misma época es *El ángel (Tragedia novelada. Fragmento)*, un híbrido intergenérico o metagenérico. *El ángel* también apareció en el número dos de la *Revista Nueva* en 1936 (Jofré, 2014, pág. 82), es una obra dramática que remite a los pasajes surrealistas del teatro garcilorquiano donde la preparación de los espacios escénicos es un eco de una voluntad plástica. Para Manuel Jofré, *El ángel* se aprecia como: “una parodia de García Lorca, plena de absurdo, delirio, desaparición de lo lírico” (pág. 83). Su lenguaje es tradicional y abundan metáforas en la intermediación de la prosa que cede a la inclusión de estrofas de canción. Esto altera la disposición del texto teatral:

El ángel presta su frente a los fantasmas para que descifren el paisaje, todo madre, toda alegría de ola. Leopoldo cabalga una blanda nube atajado a trechos por las manos de los cipreses. La muerte lo está convenciendo al oído Giremos en el relincho del pasto. Leopoldo es un vehículo. Es una franja líquida. Es un ángel.

En primer lugar empieza a gemir clandestinamente,

Por las cuatro franjas
hojas llueve remembranza.
fruta, río, sol, mortaja
dulces abuelas blancas.

(Parra, 2006, pág. 577).

Haciendo una prospección *El ángel* es similar a “La batalla campal” escrito en 1969, las semejanzas consisten en la promoción de símbolos con acotación dramática, ninguna de las dos piezas tiene un núcleo, el tema se disipa en sí mismo. Esto no sucede en la lírica de García Lorca, pero Parra sí despoja al texto de un núcleo para fragmentarlo. Un viso de esto existe en los elementos que guarda el paréntesis titular (*Tragedia novelada. Fragmento*), el cual es un microcosmos centrífugo que deshace los lindes de la tragedia para hacer prosperar un texto narrativo en el que la prosa cede a la poesía popular y ésta a la fragmentación del texto. Materialmente *El ángel* desvirtúa el cuadro dramático con acotaciones imposibles para su representación:

DECORADO: La sala: bosque o túnel. Una ventana con dos hileras de vidrios que en total suman seis. Por ella debe hacerse llegar un torrente de luz que forme con la línea del horizonte un ángulo de unos cuarenta y cinco grados. Una cama marquesa y colcha blanca. Debajo de la cama un par de zapatos brillantes. Al lado de la ventana, una cortina granate. La puerta que da al aire debe estar durante todo el tiempo entreabierta.

COLOR: El que tiene toda la habitación a eso de la medianoche, estando apagada la luz, completamente despojados de madera y cortinajes los vidrios de la ventana, dando a entender, además, que afuera hay una húmeda neblina suspendida en los hilos de un farol cercano. En lo posible no debe haber más que luz y sombra.

SONIDO: El de un caracol de mar. A intervalos un lejano torrente de tambores. Nada más.

TRAJES: Todo el mundo desnudo.

OLOR: El de un huerto de frutillas, o bien, el de una estación de ferrocarril.

(Parra, 2006, págs. 571-572).

La estructura se reduce a una “ESCENA ÚNICA” en la que no hay una lista de presentación de personajes (galgo dios, ángel Leopoldo, Sombra-Muerte y muchacha Cecilia), tampoco aparecen antes de cada intervención individual. El lector debe ubicarlos por su mención en el desarrollo, esto queda justificado por la novelización de la obra. Esto crea un área surreal donde se cruzan los diálogos de personajes presentados por rayas largas. La trama es sencilla, el ángel llamado Leopoldo dialoga con un dios encarnado por un galgo quien le revela su próxima muerte. A esto prosigue la relación del ángel Leopoldo con la muchacha Cecilia que finalizará con la muerte del protagonista a manos de los comunistas. La disposición interna en que se corresponden las partes del asunto se interrumpe por las estrofas de la canción:

Ahora vuelvo
Rama negra cayendo
¿habrán venido a esperarme
los ángeles perversos?

Fueron fueron los vientos
los lirios sueltos.

—Hasta luego, Leopoldo.
Pero no. Simplemente no.
He olvidado. He vuelto. Lo engañan...

(Parra, 2006, pág. 579).

Después de *Cancionero sin nombre*, Parra se entrega a la publicación de antologías como *8 nuevos poetas chilenos* dada a conocer en 1939, editada por la Sociedad de Escritores de Chile y publicada en la editorial de la Universidad de Chile. La obra

reunió poemas de Nicanor Parra, Jorge Millas, Luis Oyarzún, Alberto Baeza Flores, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Óscar Castro y Hernán Cañas, además de un prefacio escrito por Tomás Lago. Es importante reconocer el contexto al que obedece *8 nuevos poetas chilenos*, pues fue la respuesta grupal a la que se sumó Parra para responder a las críticas que él y los otros recibieron por parte del joven grupo surrealista La Mandrágora. Esta no sólo fue la primera antología que incluyó poemas de Parra, sino que son aquellos que por primera vez se muestran muy personales y envueltos de nostalgia que resulta por su vuelta a la realidad chilena, sobre todo aquella que se debatía en los ambientes culturales y formaba guerrillas literarias. Niall Binns da luces sobre el papel que la antología tuvo:

8 nuevos poetas chilenos, una antología [...] que conformaba un polémico contradiscurso a la herencia vanguardista y al grupo surrealista, todavía embrionario, de La Mandrágora (donde se iniciaba como poeta Gonzalo Rojas). Así lo diría Parra en «Poetas de la claridad» (1958), uno de los poquísimos discursos en prosa que ha pronunciado: «A cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público». En este mismo discurso, recordaría Parra cómo en 1941 el autor de un *Panorama de la poesía chilena actual* lo definió como la «cabeza visible de una plaga de guitarreros que han invadido la poesía chilena últimamente», calificando a su poesía de «periférica, superficial, como todo lo que no se nutre de la esencia profunda del hombre». Esas palabras, señala Parra, «me llegaron a la médula». (Binns, 2006, pág. XXXIX).

Entre nuevas formas poemáticas con que participa en *8 nuevos poetas chilenos* se encuentran la égloga y el soneto; continúa empleando la canción con la diferencia de que personaliza su contenido de forma honorífica, por ejemplo, una dedicada a Gabriela Mistral titulada “Canto a la escuela”, también incursiona con un nocturno, un tipo de poema muy desarrollado por el Romanticismo y el Modernismo. El soneto “La mano de un joven muerto” y el alejandrino “Epopéya de Chillán” fueron

inspirados por el terremoto de Chillán de 1939, este fenómeno marcó la carrera de Parra al grado de llevarlo a reordenar los supuestos de su escritura en una toma de conciencia que fue nutrida por la participación grupal en otras antologías. Sin duda, fue la etapa que acondicionaría la aparición de la antipoesía como tal. Entre uno de los poemas de la antología se encuentra “Sinfonía de cuna”, el primer poema de *Poemas y antipoemas* con ciertas variaciones que no descomponen su versión de 1954:

El terremoto de Chillán precipitó el regreso de Parra al Internado Barros Arana de Santiago, esta vez como profesor de Matemáticas y Física. En los años siguientes, escribió los que son, quizá, sus primeros grandes poemas, tres textos en endecasílabos —«Hay un día feliz», «Es olvido» y «Se canta al mar»— que más tarde formarían parte de *Poemas y antipoemas*, pero que ya fueron celebrados por Tomás Lago en su antología *Tres poetas chilenos*, de 1942, como la punta de lanza de una nueva poesía, formal y conceptualmente clara, y en condiciones de superar definitivamente a la poesía «nocturna» del vanguardismo [...] Son textos nostálgicos escritos desde la experiencia urbana, intentos de rescatar el paraíso perdido de la infancia provinciana [...] que comparten cierta atmósfera con la poesía del mexicano Ramón López Velarde. (Binns, 2006, págs. XL-XLI).

Tres poetas chilenos es la segunda antología importante en la que participa Parra, fue publicada en 1942. El libro contiene poemas de Parra, Victoriano Vicario y Óscar Castro. En su estructura y contenido el libro abre con el prólogo “Luz en la poesía” de Tomás Lago: “prólogo a su antología de 1942, postulaba para la poesía que debía suceder a la de la generación anterior -Huidobro (V.), De Rokha (V.), Neruda (V.)-, cuyo hermetismo y restringido universo de lectores se cuestionaba. Lago y los grupos de lectores que él interpretaba no podían saber, en 1942, que la apertura y la renovación estarían asociadas a unas construcciones verbales muy diferentes: los antipoemas.” (Morales L. , s.f.). Como apunta Binns, en las páginas de *Tres poetas chilenos*, se incluyeron “Hay un día feliz”, “Es olvido” y “Se canta al mar”, lo

significativo es que al ser los últimos tres de la primera sección de *Poemas y antipoemas* simbolizan el sustrato para los antipoemas de la tercera parte del libro. En cuanto a la atmósfera melancólica lopezvelardeana se debe a que son versos que despidieron al Parra que había alcanzado su mayor claridad y derivarán en una poesía que habla de una realidad dura que suprime las emociones, la melancolía y la absurdidad.

La combinación de géneros literarios en la etapa inicial de Parra y la utilización de formas poéticas conocidas como se muestra en su participación en las dos antologías arriba mencionadas, se interrumpe hasta 1952 como una forma de introducir su mayor proyecto en 1954 con *Poemas y antipoemas*. Dos años antes colaboraría en *Quebrantahuesos*, un ejercicio performático que combinó elementos de arte popular, gráfica periodística, caricatura política, comentarios de sátira social y versos diseminados. Esta fue la diferencia, ser un proyecto diferente a las antologías que, en colaboración con Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky y Jorge Berti, resultaría en un diario mural que recicló las artes gráficas y la propuesta de Tristán Tzara en “Cómo hacer un poema dada”, así también los juegos literarios de los cadáveres exquisitos de los surrealistas. Esta mezcla al mismo tiempo dio como resultado la creación de los primeros artefactos. Nicanor Parra recuerda los juegos de la época de la siguiente manera:

Se practicaba el “cadáver exquisito”, un juego surrealista. Se escribe una frase cualquiera en una hoja de papel, se dobla el papel y se pasa al vecino, que no puede ver la frase anterior. Escribe éste una segunda frase inmediatamente debajo de la otra, se dobla el papel y se pasa al tercero. Hasta que ha pasado por todos. Finalmente se estira y se lee. Este es un “cadáver exquisito”. El juego de cambiar en

textos conocidos la palabra “vida” por “viuda”, creo que lo inventé yo, y lo jugaba con Oyarzún. Yo tengo un artefacto que se llama “Viudas”: “La bolsa o la viuda / Las siete viudas del gato / La viuda, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo / Después de esta viuda no hay otra” (Morales L. , 2018, pág. 76).

Sólo que Parra y compañía sustrajeron el azar y adicionaron un plan que buscaba conseguir en los lectores el sensacionalismo, la hilaridad y la reflexión de la caricatura política. *Quebrantahuesos* reúne recortes de diarios, por lo que la dispersión de su hechura permite relacionarlo no sólo con el dadaísmo, también al surrealismo de forma esencial. Este vínculo deja claro que la voluntad creativa de Parra se aproximó a la vanguardia de forma estratégica:

Pero este no es un juego estrictamente surrealista, tal vez en su apariencia exterior sí, porque los surrealistas juntaban, claro, una mitad de una frase con la mitad de otra, pero ellos buscaban efectos poéticos, insólitos, y nosotros no. Por lo menos yo buscaba efectos que podrían llamarse de grueso calibre. Yo estoy seguro que en ese tiempo nosotros en Chile inventamos el pop... Componíamos estos textos a base de titulares de prensa, los más grandotes, más gordos, espectaculares. Los componíamos prácticamente de acuerdo con las normas de los collages, del pop, y agregábamos ilustraciones insólitas. (Morales L. , 2018, pág. 75).

Al mismo tiempo, refleja cómo Parra rehuyó de los grupos generacionales que concentraban a sus coetáneos para optar por nutrirse en otros más jóvenes:

Sobre el surrealismo yo debo decir que éste es un amor de toda la vida. Yo practiqué juegos surrealistas cuando muchacho. Por ejemplo, con Enrique Lihn hicimos el *Quebrantahuesos*. A mi vuelta de Inglaterra me encontré con que los jóvenes poetas chilenos estaban interesados en mis trabajos. Y no tan sólo los poetas, sino que la generación del 50. Cuando yo volví a Santiago, la generación del 50 estaba todo el tiempo en mi casa, un departamento que tenía en Mac-Iver 22, en uno de los primeros edificios de departamentos que hubo en Santiago, frente a la Biblioteca Nacional. Ahí llegaban Enrique Lihn, Enrique Lafourcade, Giaconi, Cassígoli, Rubio. Después apareció también Jorge Teillier. (Morales L. , 2018, pág. 74).

Nicanor Parra muestra su afinidad con la generación de los cincuenta, y se sitúa en aquel entonces en un momento de acción lúdica donde lo humorístico podría haber surgido de este proyecto que a simple vista fue un divertimento que alentó el proceso de gestación antagónica. Serna Arnaiz en su artículo “Posmodernidad y premodernidad en la antipoesía de Nicanor Parra”, piensa que 1952 cerró una etapa de formación previa a la presentación de la antipoesía:

En cuanto a la antipoesía, tampoco hay un criterio establecido con respecto a su entrada en la poesía chilena. Para algunos críticos la aparición de la antipoesía data de 1937, con la publicación del primer libro de Parra, *Cancionero sin nombre*, en tanto que para otros se inaugura en 1954, con la publicación de *Poemas y Antipoemas*. Esta última obra, por otra parte, cubre un período de 17 años, pues se fue gestando entre los años 1937 y 1954. Puede tomarse, no obstante, este último año como el de la entrada definitiva de la antipoesía en el panorama poético chileno e hispanoamericano. (Serna Arnaiz, 2013, pág. 345).

Los años de 1937 a 1954 fueron una pausa como escritor, después de *Cancionero sin nombre* como obra revelación, después de este periodo prefiguraría en sus trabajos posteriores la postmodernidad entre la convulsión de las guerras mundiales, un tiempo en que todavía no se reflexionaba en la invalidez de las utopías. La respuesta a la pregunta de por qué una obra así, apunta a la influencia de los poetas mayores. Hugo Montes Brunet lo resume de la siguiente manera: “En 1952 publica *Quebrantahuesos* [...] presencia inevitable de Neruda y Huidobro. Es obra personal a la vez que semicolectiva [...] Afanes de cuentista y de autor de ensayos también quedan atrás” (Montes Brunet, 2014, pág. 16). Lo que Brunet no menciona es que Parra en 1952 reservó su regreso al verso clásico con el fin de ponerlo en perspectiva en *Poemas y antipoemas* de 1954. Ciertamente con la vanguardia halló nuevas formas de poetizar.

Es importante notar la voluntad de ruptura creativa que Parra vincula a través de las décadas desde *Quebrantahuesos* de 1952 a *Artefactos* de 1972 y *Obras Públicas* de 2013. Esto mismo sucede en *El ángel (Tragedia novelada. Fragmento)* que data de 1936 y *Obra gruesa* publicada en 1969 donde “La batalla campal” es el último antipoema del libro. El tiempo atestigua que las dos obras han dejado de ser orientadas por autoridades que pudieran señalarse con claridad, como mencionó José Miguel Ibáñez-Langlois, más que influencias se hablaría de coordenadas históricas frente a la persona singular e imperfecta del autor: “un hombre parecido a su propia obra — en la grandeza y en el límite — como los hay pocos”. (1981, pág. 10). Ibáñez-Langlois, sin la intención de determinar la fuente de la antipoesía, menciona que los relieves que la fomentan obedecen a un sumario de coordenadas:

Rastreando las coordenadas de su lúcido furor neorromántico, podríamos retroceder hasta Aristófanes y Catulo, pasando por anónimos romanceros de la Edad Media, para percibir en la esencialidad del humor clásico mezclada al desenfado malicioso de cierto verso medieval. Tendrían también su parte en este catastro que dista mucho de reducirse a la lírica la ironía y la parodia del Quijote, unidas a su sentidocastizo y proverbial Yuna veta originaria de poesía popular, el ángel de García Lorca nacionalizado en los valles transversales del macizo andino, entre cantores de cueca y payadores. Y un realismo anecdótico y descriptivo de tintes melancólicos, heredero legítimo de Pezoa Veliz. (Ibáñez-Langlois, 1981, págs. 9-10).

El mismo Ibáñez da un seguimiento a los contribuyentes más actuales sin soslayar que la sensibilidad de la antipoesía se contextualizó por el surrealismo francés y se aclimató por las propiedades mestizas del sentido del humor del habla espontánea chilena. La breve conjunción mencionada por Ibáñez-Langlois además de convocar

referentes de la antipoesía, alude materiales extraliterarios que habrían transformado la escritura de cualquier autor desde sus resortes más sensibles:

la austeridad esencial de los poetas metafísicos ingleses, disuelta en la llaneza prosaica de Walt Whitman y en la desenvoltura crítica de cierto Eliot, del maestro Pound. Y el humor negro elevado a potencia poética, y la manera de un Michaux. Y el mundo conmovedor y nebuloso de Kafka, con los ingredientes del existencialismo posterior en estado natural. Y la evidencia del arte pop con su insultante obviedad. Por no mentar, de la mano con la técnica pop, los estilizados mecanismos de la narración, de la crónica periodística, del psicoanálisis, del panfleto. (Ibáñez-Langlois, 1981, pág. 10).

Un último aspecto que no debe olvidarse en la selección de influencias movilizadoras de Parra y que lo llevaron a intervenir a la poesía se dio a partir de las sus colaboraciones en antologías y en *Quebrantahuesos*, esta cuestión fue el periodismo. En el fondo de la antipoesía además de las disímiles fuentes hay una voluntad de dar a los lectores a través del filtro de la poesía, información noticiosa y subjetiva vertida en las opiniones o críticas que establezcan una nueva línea de comunicación. Esto puede observarse en el siguiente extracto perteneciente a *Quebrantahuesos*:





(Parra, 2006, págs. 698-702).

En la biografía literaria de Parra y escrita por Rafael Gumucio se habla de este instinto inicial del autor por movilizar su quehacer poético a partir de sus intereses en el marco de lo social, para ello, emprenderá su propia escritura con la naturaleza informativa del periodismo que, a diferencia del relato, la novela o el teatro, podían otorgar los medios de expresión que Parra buscaba en la formación de su antipoesía. Durante sus primeros trabajos en solitario sólo explorará temporalmente aquellos géneros para establecer un origen literario y conservar los elementos que

le ayudarán en primer lugar describir un hecho. Esto vuelve a resaltar la naturaleza plural de la antipoesía y cómo su causa se encuentra en esta etapa de colaboraciones de Parra. Por esta razón, en ciertos poemas de las antologías, sus versos captarán acontecimientos históricos y personajes del medio literario, por tanto, la huella cronística y un instinto por escribir sobre temas de interés público, le darán al trabajo de Parra un elemento noticioso. Sobre esto, Gumucio menciona:

Nicanor Parra es el único poeta que conozco que pasó su vida tratando de convertirse en periodista. Convertirla en noticia. En *Quebrantahuesos* d 1952 ~~que~~ eran un muro de recortes, en *Los Artefactos* de 1972 donde parecían anuncios de diarios viejos y en tantos poemas que tienen por título cosas como «Mil novecientos treinta» (1979) o «Noticiero 1957» (1962) [...] Aunque no pudo soportar los horarios de cierre, ni la obligación de ser ingenioso cada siete días, no dejó de obsesionarlo nunca la posibilidad del periódico como el espacio supremo en que la poesía debía terminar. Su tumba y también su resurrección, el lugar donde todas las palabras se reciclan. (Gumucio 2020 pág. 51-52).

Esto puede contrastarse con la respuesta que Parra da a la periodista Leila Guerriero en 2011 al ser invitado a desarrollar una serie de temas, entre ellos, su infancia, la filosofía de la vida y la poesía chilena. Parra responde al asunto de la publicación de sus obras completas con una idea que aclara que la pluralidad de la antipoesía guardó una espontaneidad guiada por sus intereses personales entre los que mandaba la descripción de realidades: la suya en torno al papel de la poesía y la de la vida común y corriente que parecía haber sido excluida de poesía por una tradición fomentada por los últimos movimientos poéticos. Acerca de la publicación de sus obras completas, Parra responde: "[Me sentí] Sorprendido. Yo leo esos poemas y no me siento el autor. Pienso que nunca fui el autor de nada porque siempre he pescado cosas que andaban en el aire". (Guerriero, 2011). La respuesta

no alude a la contemplación del poeta para dedicarse a la escritura de poemas originados por la abstracción estética, sino todo lo contrario. El aire que menciona Parra confirma que habla de la materia diaria, aquella que puede ser aprovechada por una poesía capaz de trabajar con los elementos del periodismo y lograr acercarse a la realidad más tangible del poeta como individuo dentro de su sociedad. Así, la antipoesía confirmará durante la segunda mitad del siglo XX y los primeros diez años del siglo XXI, las variantes del contexto histórico que se sucedieron a través de los relieves de la modernidad.

Apresto del antipoeta

El inicio en la carrera de Parra ocurrió como forma de aprendizaje en un ambiente literario marcado por los movimientos de vanguardia en Latinoamérica, los ismos mayormente reconocidos impactaron a las generaciones que todavía convivían con la estética modernista. Es importante mencionar que la posición de Parra en torno al Modernismo se debió a su programa poético en ciernes con que enfrentaría movimientos que consideraba estáticos. La actitud de Parra no es dialogante de manera conciliadora con los supuestos modernistas ni se interesó en reflexionar la importancia del Modernismo como movimiento, pese a que éste y la antipoesía pueden tener paralelos. En este caso, es utilizable la conceptualización de Modernismo que Iván A. Schulman destaca en “El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo” donde expone que dicho movimiento responde a un: “proceso de alcance occidental, a “una crisis universal de las letras y del espíritu”

producto de la disolución del siglo XIX, y que se había de manifestar en el arte la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera” (Schulman, 2002, pág. 9). Para Schulman, después de esta consideración debemos pensar en el Modernismo como el discurso de liberación de raíces renacentistas que llevan al hombre a explorar los espacios espirituales de su existencia individual como el eje del mundo. Si el Modernismo rompió con el dogmatismo de la poesía hispanoamericana, entonces su misión no puede disociarse de forma total de la misión de las vanguardias y por tanto tampoco de la antipoesía. Si bien la antipoesía no es una equivalencia del Modernismo, sí es una contrapartida equilibrada de compensaciones intrapoéticas.

El ambiente que generó la vanguardia en Latinoamérica promovió una actitud de choque contra el movimiento modernista; esta es otra proyección de la querrela de antiguos y modernos. Para Valdivia los vanguardistas son: “creadores artísticos que consideran valiosos los aspectos de la originalidad, la inventiva, la técnica y la novedad” (pág. 30). Parra no sólo fue un testigo de la transformación del ambiente literario, sino también un tipo de mediador interesado por las proposiciones surrealistas y la gráfica dadá; dos influencias que fueron puntos cardinales desde los años treinta en Chile. A pesar de ello, las confluencias de vanguardia demostraban su fugacidad como el runrunismo, Parra trascendió el influjo de vanguardista para no ser consumido por la brevedad de ello:

El runrunismo fue un movimiento de adolescentes que creyeron estar en la vanguardia, probablemente por falta de conciencia histórica. Hicieron, con ingenua frescura, lo que otros ya habían hecho. No dejaron ninguna obra perdurable, sólo

curiosos testimonios de una búsqueda, de un fenómeno histórico. Intentaron reaccionar contra la poesía melancólica y narrativa o argumental (Videla de Rivero, 2016, pág. 86).

César Horacio Espinosa Vera explica que el runrunismo toma su nombre del juego manual del run-run que consistía en un botón al que se le atraviesa un cordel por sus orificios, atando ambos cabos. De tal suerte, que al ser tomado el cordel por los extremos y darle vuelta al botón, este comenzaba a girar en forma acelerada, lo cual originaba un zumbido (Espinosa, 2017). De este modo, los poetas runrunistas buscaban igual que aquel juego, molestar como su run-run. El grupo fue bautizado con este nombre por los jóvenes integrantes que, a finales de los años veinte, provocaron cierto murmullo por sus poemas en el ambiente literario de Santiago. El runrunismo fue un movimiento vanguardista de breve existencia que los mismos integrantes patrocinaban para sostener su propia editorial y la presentación pública de sus trabajos. Algunos de ellos fueron Benjamín Morgado, Clemente Andrade Marchant, Raúl Lara Valle, Alfonso Reyes Mesa y Alfredo Pérez Santana: “La algarabía de las vanguardias trastabillaba en la vieja Europa sólo el surrealismo se mantenía en forma, mientras el futurismo, ya en su tercera generación, se dedicaba a fabricar cromos, y el ultraísmo se desleía influyendo en voces que no querían reconocer esa evidente influencia.” (Espinosa, 2017). El runrunismo como grupo fundacional de vanguardia chilena ha sido soslayado por la crítica debido al poco material conservado, pues: “Los libros de los runrunistas estaban hechos con papel de mala calidad. Ocupaban tintas de colores, que no se sabe bien si hay un juego vanguardista con la imagen o simplemente porque no tienen otros materiales en su poder” (Cabrera Vásquez, 2017). Su detrimento podría explicarse debido a

que sus libros fueron diseñados, editados y prologados por los mismos runrunistas, además de ser ellos sus propios lectores. Por ser relacionados con el futurismo, el creacionismo y el dadaísmo, intentaron descubrir una propia poesía con resultados efímeros que no prosperaron. En la siguiente portada de un cartel runrúnico se muestra una de las relaciones intertextuales de *Quebrantahuesos*:



(Espinosa, 2017).

Al hablar de la semejanza de las presentaciones públicas del runrunismo entre 1928 y 1930 al respecto de la primera obra de Parra de 1936, se puede decir que el parentesco se debe al empleo de ciertos recursos que renuncian a una estética sistematizada, así como el humor de su programa. La diferencia más notable es que

la antipoesía no se registró como movimiento de vanguardia ni formó un grupo similar, incluso sus trabajos en colaboración fueron momento de divertimento y pausas creativas mientras cada participante debía seguir su obra individual. Si bien Parra reutilizó materiales del dadaísmo lo hizo para desafiar las convenciones de la poesía de su época, tanto las de vanguardia, como las del Modernismo y la poesía representante de Huidobro, Mistral, de Rokha y Neruda. La clave de Parra para sostener el distanciamiento con los movimientos y autores consagrados fue la recreación escritural que consiguió con los autores cooperantes, la consecuencia fue la posibilidad de dispersión de las fuentes inmediatas, pues como se dijo líneas arriba, el dadaísmo y probablemente el futurismo, se aprecian como influencias, pero el objetivo de los coautores en las antologías y sobre todo en *Quebrantahuesos* fue modificar la materia de vanguardia:



(Parra, 2006, pág. 698).

Gloria Videla de Rivero en su estudio: "El runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario", la autora retoma las circunstancias de la poesía chilena en la década de 1920 cuando se concentraron aptitudes experimentales y ejercicios de renovación lingüística. La vanguardia en Chile a principios de siglo por la

introducción de Huidobro, tejió una red que sentó las bases por la que los "ismos" europeos se empezarían a difundir en todo el continente: "Huidobro, con su creacionismo, influye a través del ultraísmo español y del intercambio epistolar. Un corto viaje a Chile, en 1919, también deja huellas y, en menor medida, el realizado en 1925-1926. Pablo de Rokha muestra tempranamente su predisposición hacia la nueva estética". (Videla de Rivero, 2016, págs. 73-74). Además del aporte fundamental de Huidobro, Videla de Rivero menciona que Neruda al haber implantado imágenes creacionistas en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de 1924, reproduce el eco vanguardista que impactó a otros poetas chilenos como Rubén Azócar, Humberto Díaz Casanueva, Gerardo Séguel y Rosamel del Valle. Este grupo prosperó e impactó a su vez a otros poetas chilenos, no fue el caso de los que fundaron el runrunismo en primer lugar porque su conciencia dadá y futurista integró solamente a un reducido grupo de poetas sin renombre como Clemente Andrade, Raúl Lara, Alfredo Pérez Santana y Benjamín Morgado; todos se reunían para leer sus poemas con actitud de descubrimiento y divulgación local en actos públicos.

El proyecto runrúnico y el parriano no coincidieron en el tiempo, pues el primero se extingue antes de que Parra empezara a publicar, pero ambos buscaron implosionar la poesía chilena, el runrunismo con caligramas e imprecaciones jocosas, mientras que Parra rebotó las estructuras clásicas con un nihilismo sobrio a diferencia de los runrunistas que demandaban: "la "decapitación de las mayúsculas", la supresión de los signos de puntuación" (Videla de Rivero, 2016, pág. 86), los rasgos dadá de los runrunistas suprimieron la lógica lo cual dificultó a la comprensión de sus textos que

no contaban con signos de puntuación, textos donde la sintaxis rompía su cadena de significación y por tanto, el significado gramatical no es discernible. La afluyente literaria directa fue el caligrama:



(Biblioteca Nacional Digital, s.f.).

LOOPING THE LOOP

un volantín atleta
piruetea en el trapecio del cielo

un pájaro extraviado
era una nota inmóvil
en el arpa de los hilos telefónicos
el sol p

o
n
i
e
n
t
e hizo el
l
o
o
p
i
n
g
the
l
o
o
p

y se ahogó en el mar

(Videla de Rivero, 2016, pág. 85).

Parra no compartió ese criterio, por ello, no empleó el caligrama por ser un formato desmesurado, él prefirió la hibridación de lo antiguo y lo moderno. Por ello, en sus primeros trabajos la métrica deviene del romance, la canción, la copla que le permitieron crear un mensaje claro sin trucos de vanguardia antigramaticales o juegos herméticos que, en el caso del runrunismo, anuló sellos del estilo personal (Videla de Rivero, pág. 87). Nicanor Parra al igual que De Rokha, Neruda, Borges, Marechal, Bernárdez, Vallejo y Maples Arce no firmaron estéticas vitalicias en ninguna vanguardia para lograr fusionar: “un mundo poético propio con el sistema expresivo de las vanguardias literarias, que adquiere en cada caso modulaciones particulares. No así en los runrunistas” (pág. 87). Parra fue displicente del remanso de vanguardia y no arriesgó más de lo que mostró en “Gato en el camino”, *El ángel* o *Quebrantahuesos* para su apresto poético.

Parra no se apuntó en alguna lista de filiación permanente y esperó a que las aguas que la vanguardia alteró, se calmaran para beber de ellas sólo lo suficiente para interrumpir la escena local que ya tendría en desuso las vanguardias. Además de parodiar el Modernismo heredado del siglo XIX, de este modo, Parra desarrolló un programa flexible que abriera las posibilidades para introducir el humor y la informalidad. Acerca de la importancia que tuvieron las vanguardias, Naín Nómez comprendió que: “Las vanguardias representaron la apropiación de nuevos modos discursivos ejemplares en el ámbito de la cultura de comienzos del siglo XX, ya que en su movimiento y dinamismo rompen y asimilan todos los discursos artísticos y literarios anteriores a través de la búsqueda del texto total y de la ligazón entre vida y arte”. (Nómez, 2015, pág. 7). Los movimientos artísticos que rompieron los

esquemas culturales al principio del siglo XX indujeron a los escritores latinoamericanos a crear un lenguaje inédito, en el caso de Parra esta influencia retomó a la poesía tradicionalista dentro de la cual asimilaría el discurso vanguardista, esto dio como resultado una poesía que subsistiría a través de dos siglos, el XX y el XXI. Ligó la vida con el arte y lo afirmó para darle al poeta moderno (separado de su origen) una nueva raíz sin privilegiar la necesidad de posteridad. La novedad radicó en reencontrar su estado menos oficial, su: “lado oscuro, obscuro, marginal y degradado” (Nómez, pág. 8). Parra propuso regresar el sentido crítico de la poesía que los vanguardistas atraídos por el nihilismo irreflexivo, no mantuvieron. Parra sólo obtuvo del surrealismo las herramientas para vincular en su obra la vida con el arte y propiciar una forma nueva de leer la realidad. Un procedimiento que resultó atractivo para la nueva generación de poetas chilenos e hispanoamericanos:

Hacia finales de los años cuarenta del siglo XX, las vanguardias parecen disolverse en imágenes gratuitas y banales y dejan de conectarse críticamente con la realidad. En un continente atravesado por la Guerra Fría, las dicotomías ideológicas, los populismos, la falta de pluralismo, el surrealismo parece ser la única corriente que sobrevive desde una vanguardia fragmentada y heterogénea que sólo conserva su forma y el impulso de algunos poetas que mantienen su línea estética original [...] Frente a esto, los primeros textos de Parra incluyen los traspasos de la lira, el romance, el cancionero popular y el discurso oral, al mismo tiempo que disuelven esa aparente claridad prístina del lugar común, para actuar como detonante crítico de una realidad oblicuamente representada, que se integra y dicotomiza frente a la recepción del lector (Nómez, 2015, págs. 8-9).

Acerca de la relación con la vanguardia, Federico Schopf en su artículo “Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile”, cree que la obra de Parra es un producto vinculado con el sistema expresivo y las modificaciones generadas por la vanguardia: “La antipoesía se distingue de los diversos

vanguardismos [...] pero a la vez prolonga creadoramente ciertos rasgos de la producción y percepción de la poesía que son resultado de la producción vanguardista” (Schopf, 2000, pág. 207). El investigador asocia la no comunicación de la vanguardia como: “punto de apoyo para el juego delirante y la crítica infernalmente cómica que Parra incorpora a la poesía de la lengua española en sus antipoemas de 1948” (pág. 207). La incomunicación transgredió el terreno de la poesía para poder experimentar con el espacio poético, rebajar el lirismo y concertar la cotidianidad como temática. Schopf considera que el instinto movilizador de los primeros trabajos de Parra, es la propensión de renuncia y anti nominalidad, por ello, su primer libro *Cancionero sin nombre* es muestra de incomunicación.

El argumento de la incomunicación en la primera poesía de Parra radica en que todavía no se pueden llamar antipoemas a sus canciones *nomen nescio*, la negación que parte del título y proyecta lo que se encontrará en sus páginas, es decir, la innombrado en *Cancionero sin nombre* prepara el pie de su obra, para ello, esta obra será archivada después de su publicación. Parra resuelve esta cuestión antinomial de forma progresiva hasta 1954 cuando consolida la base más deseable para él con *Poemas y antipoemas*, obra dividida en tres partes donde la última contiene los primeros antipoemas. En torno a *Cancionero sin nombre*, Nómez plantea que: “A pesar de la poca importancia que el poeta le da a este libro primerizo, se podría señalar que potencialmente ya aparecen algunos rasgos de la antipoesía, especialmente los traspasos de oralidad y lírica popular” (Nómez, 2015, pág. 16). La separación entre una y otra obra, se debe a que en la segunda se consolida la versificación irregular, la desaparición de los modelos estróficos, la

eliminación del paisaje regional, la supresión de lo memorístico, la voz nostálgica que añora el pasado habitado por determinadas personas y lugares de Chile; la desaparición de estos aspectos permite que surja el conjunto de características invariables que determinarán lo esencial en la parte final de *Poemas y antipoemas*. La antipoesía se instala en un presente que representa una realidad radical y nociva que sentencia una perspectiva desfavorable del futuro.

Pese a las diferencias entre una y otra obra, podría sostenerse que, en *Cancionero sin nombre*, los rasgos antipoéticos presentes son los siguientes: el filón popular y el desenfado surrealista; el rechazo de las normas de la poesía provenientes de cánones autorales o de corriente literaria; así como la desvirtuación de las jerarquías sociales literarias, religiosas o políticas. Por este tipo de aspectos, para Nómez la antipoesía ya se puede encontrar en los versos de “El matador” donde no se obedecen los principios de lo sagrado que, en los romances populares españoles deben adoración y en los de Parra: desacralización. A través de la actitud antitética de la antipoesía se reconoce en el tema de la muerte la posibilidad para romper con la estructura de lo sagrado. Para Nómez, “El matador” es un poema de prehistoria poética de Parra donde se puede ver la escritura que vendrá:

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

[...]

Dos sacerdotes de esperma
me llevarán a la cárcel,
en una bodega oscura

me encerrarían con llave.

Me comerían, señora,
por haber matado a un ángel.

Dos sacerdotes de esperma
me matarán esta tarde,
por provocar a los santos,
por desorden en la calle,
por derramar en la iglesia
un litro y medio de sangre.

(Parra, 2006, págs. 592-93).

En el apresto del antipoeta los rasgos de vanguardia se transferirán a *Poemas y antipoemas* para contravenir al sujeto cognoscente del proceso modernizador; es decir, se rechaza el racionalismo de la sociedad burguesa, estrato que no existe en ninguna obra anterior de Parra. De este modo, Nómez plantea que *Cancionero sin nombre* más allá de su influencia y modelos métricos, es el sustrato de la antipoesía por venir donde: “desde un nuevo modo de producción, al instalar la figura de un sujeto descentrado, popular y anónimo en sus textos [...] plantea la crisis disolutiva de la modernidad y una probable transformación, rearticuladora del sujeto que la representa en el imaginario cultural” (Nómez, pág. 7). El antipoeta se ha alejado para entonces de su atmósfera surrealista sin dejar de lado la localidad de la poesía popular en las estructuras del romance, la canción, el madrigal, la epístola, la oda y la descripción paisajista entre otras formas literarias. Esta miscelánea fue infundida por otros poetas con que fomentó una identidad iconoclasta que se acercó al límite del propio género lírico. Esto es algo que el propio Parra ya había anunciado incluso desde sus publicaciones en revista Nueva y en *Cancionero sin nombre* donde hay un concepto de belleza herético.

Cancionero sin nombre confirma que el motivo de mayor predominio es el de la lírica popular, comparado con “Gato en el camino”, “Sensaciones” o *El ángel* que fueron textos de inducción surrealista. Su libro de canciones confirmó la admiración por Federico García Lorca, incluso, Parra escribe *Cancionero sin nombre* como una secuela de “Sensaciones” que ya estaba orientado por el mismo estilo clásico, así lo acepta en “Poetas de la claridad”, conferencia dedicada a la *Antología de ocho nuevos poetas chilenos*: “mostrábamos una influencia innegable del poeta mártir de la guerra española, Federico García Lorca” (*Antiprosas*, pág. 40). Esto deja ver que su primera obra fue un homenaje al poeta español al emparentar el estilo de sus composiciones al del granadino lo acompañará hasta la mitad del siglo XX. Posteriormente empezará a diluirse la influencia en una multiplicidad de referencias que le darán a la antipoesía una identidad menos rastreable ya que se adscribirá a la disimilitud, conciencia y autocrítica característica de la modernidad. Estos aspectos se comprueban si se sigue la introducción de Niall Binns quien recrea una página en la vida de Parra que sería crucial para entender el alejamiento de su primera influencia:

No obstante, el joven poeta ya había cambiado. Un día, recuerda Parra, al releer «La casada infiel», del *Romancero gitano*, se dio una palmada en la cabeza: «¿Qué es esto? Un hombre verdadero no cuenta estas cosas. Y el santo se me vino catre abajo...». Son años de búsqueda. En 1937, Parra había regresado a su ciudad natal para dar clases en el Liceo, y ensayaba nuevos poemas de contenido social. Dos años más tarde, un terremoto de magnitud 7,8 en la escala Richter, que arrasó la ciudad de Chillán (con su liceo) y dejó veinte mil muertos, inspiró en Parra poemas como «Epopéya de Chillán» y el soneto «La mano de un joven muerto». Las formas tradicionales le resultaban fáciles a Parra (Binns, 2006, pág. XL).

Antes de la toma de conciencia de Parra debe reconocerse que en *Cancionero sin nombre* la sátira es una de las características que administró en sus versos antes de la exposición de la antipoesía, pero que de cara a sus influencias en su escritura es la característica constante afín a la poesía popular, y probablemente menos acorde con la literatura de vanguardia y de García Lorca. Parra prefirió la ironía por sobre la tragedia, mientras que en *Romancero Gitano* se lee: “En el aire conmovido / mueve la luna sus brazos / y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño” (García Lorca, pág. 17) como un umbral de la mitología gitana imbuida de sensualidad y dibujo surrealista, Parra aborda el erotismo desde el doble sentido de los pueblos latinoamericanos como se observa en “El novio se muere por su prima”:

Abra la puerta, señora,
que quiero ver a mi prima,
le traigo un rosario nuevo
que me lo encontré en la misa

Mátame luego, señora,
que me muero por mi prima.

Abra la ventana, madre,
que está la mañana fría,
rosario de cuentas verdes
que yo le traigo a mi niña.

No me mate, monja buena,
con la luna de ceniza.

(Parra, 2006, pág. 608).

Se puede suponer que Parra revisó de forma constante sus modelos de escritura en cada una de sus obras. Por ello, en su primera etapa las variaciones provienen de la poesía y el teatro de García Lorca mientras que las subsiguientes etapas emprenderán referentes distintos incluso menos evidentes para prevenir que ‘el

santo no se le venga catre abajo', algo de lo cual fue cuidadoso en el futuro porque ninguna otra de sus obras sufrió el ocultamiento de su cancionero. En este sentido, para reflexionar sobre la importancia de la primera obra de Parra, cabe mencionar lo que Armiño observó de García Lorca, lo cual no debe desapreciarse pues conlleva el aprendizaje del joven Parra y quedará como medida de los patrones de su estética, es decir: "una continua novedad de tonos hasta desembocar en el modo expresivo más alucinante, desgarrado, tenso de la lírica española" (pág. 18). Esta enumeración de atributos atraería a Parra y lo ayudaría a dar extravagancia a su verso, de manera comparativa, el paisaje que describe Armiño será captado en "Remolino interior" de Parra donde la apreciación local y el humor versan sobre una base cercana a la cuarteta, estrofa castellana de cuatro versos de arte menor con rima consonante que Parra flexibilizó al utilizar una rima asonante y sin patrón. En "Remolino interior" el antipoeta habla de la cueca (género musical de origen árabe-andaluz que constata los cuatro elementos de la música popular: canto, poesía, música y baile) y de elementos locales de Chile que particularizan su estilo y lo diferencian del eco garcilorquiano:

Y como Chile es mi fundo
me gusta seguir la cueca,
con una chaqueta corta
y un pañuelito de menta.

Al viento lo voy siguiendo
con un chicote de abejas,
el viento, viento se esconde
detrás, detrás de las puertas.

Si vendo a mi negra vendo
todo lo que a mí me queda,
pero la vendo y la vendo
para que nadie me entienda.

Y acaso quiero que nadie
me pida mi yegua yegua,
le digo que si es de noche
se asusta de las estrellas.

(Parra, 2006, pág. 596).

La parte tradicional de *Cancionero sin nombre* proporciona la constancia de modernidad de la antipoesía, es decir, para apreciar su sustancia debe tomarse en primer lugar la base tradicional. Los elementos que conforman el universo literario de *Cancionero sin nombre* pertenecen a la lírica popular, a la influencia garcilorquiana y al folklore chileno, al mismo tiempo son nociones del fin de una etapa que dará paso al final de la modernidad durante la primera mitad del siglo XX. Los motivos de *Cancionero sin nombre* son los del mundo rural y el pueblo como una comitiva mítica que habita un Valparaíso provincial, rico de cotidianidad dentro del cuadro costumbrista, esto de alguna manera comprueba que el trasfondo de *Cancionero sin nombre* es el de la finitud. En este sentido, para que la visión del antipoeta pudiera surgir, Parra suplantó la fantasía de su *Cancionero*, todavía imbuido por la poesía del siglo XIX, a cambio de los elementos de una época que se transformaba por la decadencia de lo moderno y suprimió la vida del campo. Su voz finaliza su tarea al aprovechar la tradición de la lírica decimonónica. En “Valparaíso, toro de niebla”, se aprecia una metáfora surrealista, aunada por la influencia de la antigua lírica española:

Desde el cerro de Playancha
me gusta ver la marea,
cómo revuelve la cola
lagarto de seda gruesa.

Me gusta ver desde el muelle
redoma de plata negra.
Tropel de espejos marinos,
relumbran las Torpederas,
campana de bronce lejos,
las góndolas en la niebla.

Sentado en Valparaíso
me gusta la luna llena.

(Parra, 2006, pág. 593).

Se ha mencionado que Parra recoge la aportación del poeta granadino y con ello, los elementos de la religión católica y la cultura gitana en su *Romancero*, si bien las influencias son marcadas y forman un ámbito en torno a la mitología, *Cancionero sin nombre*, tiene respaldos de antipoesía temprana, remates compuestos por la ironía y lo cotidiano. Así, el tratamiento del mundo cristiano presente en *Cancionero sin nombre* no se retomará con la misma frecuencia en las obras posteriores, el antipoeta llegará a ser incluso herético y crítico con el cristianismo, empezando por “Desorden en el cielo” y “San Antonio” de *Poemas y antipoemas*, pasando por *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* hasta llegar al ejercicio desacralizante de alguno de sus artefactos. En *Cancionero sin nombre* el mundo religioso sostiene el espacio y las presencias, una de las canciones donde esto es nítido es “Remolino sentimental” en este poema, el erotismo está velado por la metáfora religiosa que logra mediar lo mundano, su simbología sugiere que el amor, la sensualidad y el placer llevan a cabo el ejercicio de desmitificación:

Niña, romperé tus trenzas,
noche de las dos iglesias.

Planta de nube, traigo

el alma ronca del viento,
traigo la boca amarrada
con cien cordeles de helecho.

No te escondas, niña, ahora,
traigo la boca amarrada
con cien cordeles de helecho.

Mi fuego murió en tu sangre
y renació en las esquinas,
haciéndoles puentes glaucos
a las nuevas niñas

Ándate a tus dos iglesias,
o me voy a mis esquinas,
con las nuevas niñas.

(Parra, 2006, pág. 624).

Cancionero sin nombre se nutre por la lírica popular y el estilo garcilorquiano, por esta razón, fue degradado como un ejercicio de juventud, pese a que en la obra se empieza a conformar el sujeto lírico de voz popular inclinado a crear imágenes vanguardistas. Esta etapa representa el periodo de aprendizaje antes de mostrar su programa antipoético y el resultado de su aplicación en la escritura de *Poemas y antipoemas*. Por esta razón, la evolución de la escritura de Parra inicia en *Cancionero sin nombre* y se afirma en *Poemas y antipoemas* cuyo influjo se convertiría en una base para los escritores jóvenes: “los poetas de la generación de los años 60 nos encontramos con la antipoesía parriana [...] y se nos abría todo un campo de acción que emprenderíamos con entusiasmo y dispar fortuna (Silva Acevedo, 2015, pág. 138). La antipoesía cautivó con su aire de resistencia a los jóvenes poetas para que salieran al “campo de acción” como el propio Parra había hecho y lo llevaron a crear nuevas convenciones creativas.

Modernidad y Parra

La antipoesía rechaza la sujeción a una estética predefinida ya sea el de la lírica popular o la vanguardia como campos específicos, la suma de estos, dio como resultado un texto antitético correspondiente al fin de la modernidad en el siglo XX. La antipoesía inició su marco de referencia temporal y espacial cuando la lírica popular dejaría de ser el vehículo de nuevas manifestaciones literarias. Este encuentro focalizó el origen de la antipoesía como un hilo conductor de la antigua tradición literaria y la moderna transformación del poema. En de dos siglos, Parra creó una opción caracterizada por la mixtura de elementos que progresivamente habría de desarticularse en el final de su carrera. El objetivo de Parra fue que su obra quedara fuera de las cotas propias del romanticismo, Modernismo, surrealismo, etc. Con esta combinación, la antipoesía manejó intensidades que paulatinamente la desarticularían. En esto radica la disyuntiva de la antipoesía: nulificar la tradición para alcanzar la una última faceta creativa.

Los especialistas en la obra de Parra han analizado su relación con la modernidad, uno de los primeros trabajos es el de Federico Schopf que tituló *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile* (1986) donde indaga la correlación de las fuentes hispanoamericana y europea para identificar la formación de Parra, Schopf además estudia dos de sus renunciaciones: una con la poesía y narrativa

chilenas, otra con la vanguardia a causa del desprecio de los vanguardistas por el lenguaje de la poesía popular (Schopf, 2000, págs. 176-78). Ante esta noción no es difícil entender lo que Schopf plantea si se tiene en cuenta que Parra debido al empleo de poemas tradicionales como el romance y la canción eludió ser un poeta derivado esencialmente de las vanguardias. Como se ha comentado aquí, desde el inicio eligió temas, paisajes, voces y la métrica de la lírica popular. Esto se comprueba en “Sensaciones” y en *Cancionero sin nombre*, este empeño se extendería todavía en su segundo libro *Poemas y antipoemas* en la primer y segunda parte del libro, hasta la tercera, donde el verso libre y el monólogo muy presente confirma la ordenación de los primeros antipoemas.

Los poemas de la primera y segunda parte gozan de la variación entre el romance lírico y la canción popular con estrofas agrupadas en cuartetos con rima parcial y la combinación de metros diferentes como el octosílabo y el hexasílabo en los poemas de las dos primeras partes el modelo de rima es abcb, una disposición asonante que se diferencia de las estrofas clásicas de rima continua, gemela, abrazada o encadenada (2000, págs. 44-46). La rima de las dos primeras partes de *Poemas y antipoemas* crea un ritmo de voz dialogante que prepara el prosaísmo de la tercera parte dominante en los antipoemas. Todos los poemas, incluso en los de una sola estrofa conservan la rima parcial y la división de los versos en cuarteta de manera oculta. Esto se ve en los cuatro versos de los primeros poemas:

ES OLVIDO

Juro que no recuerdo ni su nombre,

Mas moriré llamándola María,
No por simple capricho de poeta:
Por su aspecto de plaza de provincia.

(Parra, 2006, págs. 5-29).

Las partes I Y II pertenecen a las formas del romance culto y la canción popular, por esta métrica, son una secuela de *Cancionero sin nombre*, aunque los temas sean otros y el escenario ya no sea la provincia, sino la ciudad. En contraste, *Cancionero sin nombre* es una memoria bucólica del paisaje chileno. El panorama que abre la obra de 1954 es la de un “parque inglés” donde se surgen dos figuras del universo parriano: el burgués que alude al poeta modernista, blanco del escarnio de la otra figura: el antipoeta, *flâneur* cuya voz domina toda la obra. El primer poema en que aparece el antipoeta es “Sinfonía de cuna” en el que las imágenes y la atmósfera de sus versos embroman el refinado mundo de los poetas modernistas, el antipoeta se burla de los iconos del cisne y el ángel, suplantados por el pavo y el pez con sus atributos de frialdad y fealdad:

Una vez andando
Por un parque inglés
Con un angelorum
Sin querer me hallé.
[...]
Fatuo como el cisne,
Frío como un riel,
Gordo como un pavo,
Feo como usted.

(Parra, 2006, pág. 5).

Poemas y antipoemas se ubica en un espacio urbano donde existen resquicios de la vida en el campo representados por los elementos de la naturaleza, por ejemplo,

en “Defensa del árbol”, poema de verso octosílabo que tiene una moraleja humanista y ecológica que se convierte en una reconvención para la sociedad simbolizada por el hombre-niño, “Defensa del árbol” es un poema de gen ecopoético que Parra presentará hasta su décimo quinto poemario con el título *Ecopoemas* publicado hasta en 1982. En “Defensa del árbol” se adelanta a mostrar una parte de su faceta más postmoderna en este poema:

Por qué te entregas a esa piedra
Niño de ojos almendrados
Con el impuro pensamiento
De derramarla contra el árbol.
Quien no hace nunca daño a nadie
No se merece tan mal trato.

(Parra, 2006, pág. 7).

El antipoeta se conmueve cuando ve a un niño maltratar un árbol, es una metáfora del hombre-niño prolongada a la del árbol-hombre, la defensa hace dos peticiones: el cuidado de la naturaleza y la educación del niño; dos elementos vulnerables de la urbe, uno convertido en ornato prescindible y el otro en agente de destrucción. La frase: “La gran persona que es el árbol!” (v. 26) es una prosopopeya que destaca la relación de parentesco que existe entre los dos: árbol-niño como hermanos y factores del equilibrio social. La hermandad afianza el valor de la metáfora árbol-hombre:

Piénsalo bien y reconoce
Que no hay amigo como el árbol,
Adonde quiera que te vuelvas
Siempre lo encuentras a tu lado,
Vayas pisando tierra firme
O móvil mar alborotado,

Estés meciéndote en la cuna
O bien un día agonizando,
Más fiel que el vidrio del espejo
Y más sumiso que un esclavo.

(Parra, 2006, pág. 8).

La moralidad del antipoema dice que el hombre es el destructor de su propio medio, “Defensa del árbol” es un poema que trata el tema de la conservación de la naturaleza, el antipoeta se adelanta al tema de la destrucción de la naturaleza, esto explica que el niño como heredero de la humanidad sea amonestado por los actos que reflejan el estado de cosas del mundo adulto: “Niño perverso que lo hiera / Hierre a su padre y a su hermano.” (v.v. 11-12). El poema delinea el mundo social para promover el mensaje sobre el respeto a la naturaleza: “Debe ser siempre por el hombre / Bien distinguido y respetado” (vv. 9-10). Existe otra asociación en los versos que corresponde a la idea de que el niño “rubio y delicado” y el “cuervo” del refrán cría cuervos y te sacarán los ojos, ambos quedan coligados para destacar que el hombre es carroñero como el cuervo. El niño lleva el “puñal envenenado” (v. 24) para cortar al árbol y con ello las virtudes de la niñez como la inocencia, la ilusión y valores como la gratitud y el respeto. “Defensa del árbol” es tanto un texto de llamado cristiano: “Medita un poco lo que haces / Mira que Dios te está mirando, / Ruega al Señor que te perdone” (vv. 43 -45) como un llamado para conmover la conciencia ecológica. En la tercera parte de *Poemas y antipoemas* es más clara la disminución de los elementos locales del mundo campestre y mítico, aparece otro elemento como el anonimato de un siglo que desarraiga mujeres y hombres de sus raíces. Para hacer notar esto, la métrica dará paso a versos conversacionales y a un río de conciencia:

El discurso es narrativo; la retórica, de cuento, de hablante dramatizado para despertar el interés del lector en la supuesta singularidad de la anécdota que se va a contar. Pero, aunque se lee como prosa, se percibe como poesía gracias al equilibrio entre la sintaxis fluida del discurso narrativo y la regularidad rítmica de las frases: aquí, cuartetos endecasílabos, perfectamente medidos y enlazados por la rima. El resultado es de un lirismo disfrazado, de tono literario amenguado y en lenguaje conversado como quisiera Huidobro: poesía «no cantante», sino «parlante». (De Costa, 2005, pág. 11).

Los antipoemas que así lo muestran respectivamente son: “Advertencia al lector” y “Rompecabezas”. A diferencia de las dos primeras partes de *Poemas y antipoemas*; la tercera cuestiona el papel del poeta en una época de manifestaciones antagónicas para hallar una nueva representación:

ADVERTENCIA AL LECTOR

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:
Aunque le pese.
El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.

(Parra, 2006, págs. 33-34).

ROMPECABEZAS

No doy a nadie el derecho.
Adoro un trozo de trapo.
Traslado tumbas de lugar.

(2006, pág. 35).

Estos antipoemas presentan a un poeta que ha roto con su autoconcepto para delegar a su contrario: el antipoeta, la tarea de describir el mundo con el verso de arte menor y la rima parcial hasta emplear el verso libre del que aprovecha su posibilidad narrativa próxima al proverbio, la fábula, la epístola; subgéneros que

alientan la conciencia del poeta transformado cuya tarea de ironizar en el terreno de lo grave fija los temas del porvenir antipoético. Uno de los antipoemas que aclaran el paso del antipoeta es “Notas de viaje” que reúne elementos comunes de la antipoesía en su sinsentido de absurdidad, véase la metáfora del barco en la que el poeta se encuentra en una etapa previa a presentarse de forma abierta como antipoeta. El último verso de “Notas de viaje” confirma la metamorfosis completa al mencionar el contrasentido como un principio antipoético:

Aquellas escenas fotográficas afectaban mi espíritu,
Me obligaban a encerrarme en mi camarote;
Comía a la fuerza, me rebelaba contra mí mismo,
Constituía un peligro permanente a bordo
Puesto que en cualquier momento podía salir con un contrasentido.

(Parra, 2006, pág. 38).

En *Poemas y antipoemas* las influencias como el cambio de autoridades cambian pues el viraje se orientará por el teatro y la poesía de origen francés pues se identifica que el ánimo indiferente, los juegos agresivos y el diálogo con el lector, recuerdan el teatro de Moliere y la voz de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire. Alain Verjat considera que estas propiedades son un llamado al lector para tomar conciencia de su realidad (Verjat, 2001, pág. 79). Así, en “Advertencia al lector”, el antipoeta puede romper la cuarta pared como lo hiciera Baudelaire en el primer poema de *Las flores del mal*: “Al lector”, donde la degradación de la moral y el hastío que atañen al lector levantan un puente hacia la antipoesía:

El pecado, el error, la idiotez, la avaricia,
nuestro espíritu ocupan y el cuerpo nos desgastan,

y a los remordimientos amables engordamos
igual que a sus parásitos los pordioseros nutren.

Nuestro pecar es terco, la contrición cobarde;
cómodamente hacemos pagar la confesión,
y volvemos alegres al camino enfangado
pensando que un vil llanto lave todas las faltas.

En la almohada del mal es Satán Trismegisto
quien largamente mece nuestro hechizado espíritu,
y el preciado metal de nuestra voluntad
este sabio alquimista por completo evapora.

[...]

¡Es el Hastío! — El ojo de involuntario
Llanto, sueña cadalsos, mientras fuma su pipa.
Lector, tú ya conoces a ese monstruo exquisito,
¡Mi semejante, — hipócrita lector, — hermano mío!

(Baudalaire, 2001, pág. 79).

Alain Verjat menciona en la nota final al poema “Al lector” que el poeta romántico gustaba de zarandear al lector y convocarlo a una toma de conciencia que le revele su realidad (Baudalaire, 2001, pág. 79), esto es parte de la singularidad de *Poemas y antipoemas* que tiene autoridades disímiles entre sí y una fusión de géneros aparentemente indisolubles. Sonja Kersen en “La poesía de Nicanor Parra” estudia la renovación lírica, la independencia escritural como un llamado a entablar un diálogo con el lenguaje de los lectores y remplazar la sentimentalidad lírica por vicisitudes mundanas: “Lo que Parra quiere decir es que no se trata de cambiar los nombres para crear otra realidad más o menos abstracta, sino de rehacer la realidad” (Kersen, 1977, pág. 412). Parra fomenta un lenguaje que se interpone al ceremonial poético y suprime el lenguaje elevado (pág. 414). El lenguaje antipoético muestra el panorama de lo moderno en ruinas: “Parra nos ha forzado a examinar el medio ambiente a través de un prisma nuevo, lo que le llevó a una redefinición de

la sustancia del poema” (pág. 414), y lo llamó antipoema que representa una vuelta de tuerca que fracturó el espacio poético con el carácter de lo común:

la síntesis antipoética de Parra une los elementos dispares y hace de ellos una visión única destinada a mostrarnos la condición humillante del ser humano. Parra nos ha forzado a examinar el medio ambiente a través de un prisma nuevo, lo que le llevó a una redefinición de la sustancia del poema. Resulta, pues, que ha encontrado una nueva forma de experiencia poética, o sea, lo que él define como el "antipoema." El poeta se ha empeñado en sacar la poesía de lo que él llama el "espacio literario" para incorporarla a la vida misma. Por consiguiente, lo que busca el antipoeta no es la belleza intrínseca sino la representación de la vida. Se trata de una poesía comprometida en la cual se reemplazan la metáfora y el símbolo por *levels of meaning* [...] Parra es una de las figuras de importancia que aparecen de vez en cuando en el horizonte literario y que su poesía «se cuenta entre la más viva, inquietante y promisoría que se escribe hoy en el continente» (Kersen, 1977, pág. 414).

Por otro lado, la estudiosa Gisela Beutler expone en su artículo “Vanguardismo y antipoesía en Nicanor Parra”, que el método antipoético es innovador porque emplea lo inutilizable, es decir, poetiza con el lenguaje de segunda mano: vocablos y sintaxis del habla vulgar, dichos populares, juego de palabras, clisés, recursos *mass media* como el slogan y, por otro lado, la burla y deconstrucción de la predica religiosa (Beutler, 1991, pág. 323). El objetivo de Parra fue distanciarse de la lírica decimonónica para hablar del sinsentido de la vida y la caída de los ideales humanos, es decir: “bajar su “antipoesía” al nivel de la vida real, creando otra nueva fórmula, a saber, “los antipoemas”. (pág. 329). Beutler piensa que Parra renuncia a la dignificación de la vida humana, la suya incluida, para expresar el cotidiano desaliento, pues: “Contrario a la vanguardia, Parra [...] se contenta con la crítica, aunque sea solamente negativa” (pág. 333). Beutler afirma el juicio de René de Costa (2005, págs. 39-40) en cuanto a que el chileno había cambiado el concepto

del mundo poético con una lectura en *shock* que se prepara para un tránsito más lúcido y adecuado por la poesía moderna:

Parra conscientemente renuncia muchas veces, y tal vez las más veces, a la "dignidad" humana para presentar la vida y los hombres con toda su flaqueza. Sin embargo, es poeta culto y, a veces, con sus estratagemas de ambigüedad y de ironía agresiva, un poeta complicadísimo. Pertenece a la generación del "cambio", según Octavio Paz, es un buen "tierra-firmista" en el sentido de que es una voz no despreciable del continente latinoamericano, con un eco inmediato internacional. En esto excede enormemente el éxito de los primeros vanguardistas sudamericanos que siempre se reducían a círculos pequeños. Contrario a la vanguardia, Parra no muestra ningunos nuevos caminos, se contenta con la crítica, aunque sea solamente negativa. (Beutler, 1991, pág. 333).

Por su parte, el investigador Alberto Julián Pérez sitúa a Parra como el primer poeta pos-vanguardista, como un antihéroe que rechaza el hermetismo irracional del lenguaje poético de vanguardia y un combatiente que suprime del oscurantismo de la metáfora (1995, pág. 196). En el trabajo de Pérez se enfatizan dos aspectos de la antipoesía; el primero tiene que ver con la adopción de un discurso racional que cercano al realismo social: "pone en duda la objetividad y la finalidad histórica asumiendo una posición escéptica, de duda sistemática con que Parra rebaja el valor de los mensajes y discursos ideológicos" (Pérez, 1995, pág. 196); el segundo aspecto es el de la antipoesía como crítica a la modernidad de la poesía hispanoamericana.

Para Alberto Julián Pérez el objetivo de la antipoesía es exhibir la inutilidad conceptual de la lógica del mundo: "el hombre es un animal obsesionado por dar sentido a su vida, y este esfuerzo, parcial o totalmente infructuoso, resulta ridículo. Por lo tanto, el ser humano es objeto de burla" (Pérez, 1995, pág. 199). A través de

la antipoesía, Parra reflexiona sobre el papel sobrevalorado de la poesía, aquel que desde antaño retenía para describir el mundo, Parra renuncia y parece combatir esa propiedad que a la poesía se le concede para explicar el un tipo de realidad. Los trabajos mencionados han analizado el tema de la modernidad de forma general en la obra de Parra, pero dejan en suspenso su lugar en la postmodernidad. Estas son nociones que deben ampliarse con el estudio de una tipología de modernidad para reconocer la transformación del objeto de la antipoesía. La discusión deriva del lapso iniciado con el influjo de la antigua poesía española y el hallazgo de las vanguardias como vías en el diseño del itinerario de Parra.

Como crítico de los movimientos literarios, Parra inició y concluyó su carrera en el siglo XXI cuando ya logra la resituación del poema después de una larga sustracción del poema de su formato regular ya sea el verso, la estrofa y la página. Esto llega incluso a la instalación museística derivada de un proceso de mutabilidad iniciado en 1935 con la raíz popular, la obra de 1954, los *Artefactos* de 1972 y las *Obras Públicas* del 2006 y que así llega incluso a las celebraciones del centenario de Parra. Esta cronología muestra a la antipoesía como ulterior a la modernidad, adscrita a la postmodernidad para anularse a sí misma a través de la desarticulación del poema, así la obra de Parra alcanza su última dimensión; el ejemplo de esto se encuentra en una pieza perteneciente a *Obras Públicas* donde se observa cómo la ironía ha dejado sin superficie al antipoema para convertirlo en un vehículo de abierta interacción simbólica:



(Parra, *Obras completas II*, 2012, pág. 848).

La antipoesía con sus dos inclinaciones antigua y moderna tiende dos líneas paralelas, así lo reconoce Parra al distinguir los elementos que animaron su primera etapa: “En la época en que escribí *Cancionero sin nombre* yo estaba recién en los elementos del surrealismo. Tenía una formación garcilorquiana, y lo más que pude hacer fue introducir una que otra imagen surrealista” (Morales L. , 1972, pág. 191). Sus influencias se apostaron sobre una base de poesía popular, incluso después del reposo de diecisiete años entre su *Cancionero sin nombre* y *Poemas y antipoemas*, en 1954 su escritura seguía luciendo la vertiente popular, pero esto no impidió que fluyera hacia la antinomia de la poesía conseguida durante este lapso por el empleo de diversas materias; sobre esto, es de gran utilidad la enumeración que hace Nómez de los antipoemas pues asocia el subgénero al que pertenecen:

el autorretrato («Autorretrato»), el epitafio («Epitafio»), el manifiesto («Manifiesto»), el discurso público («Discurso fúnebre»), la oración («Padre nuestro»), el soliloquio («Soliloquio del individuo»), las coplas («Coplas del vino»), los sermones y las predicas («Sermones y predicas del Cristo de Elqui»), los chistes («Chistes para

desorientar a la policía/poesía», el test («Test»), las cartas («Actas de independencia»), los pensamientos («Pensamientos»), los resúmenes («En resumen»), la frase («Hay una frase de Vicente Huidobro»), los agradecimientos («Mis agradecimientos + sinceros»), la declaración («Declaración de principios»), las canciones («Cancionero sin nombre»), el madrigal («Madrigal»), la apología («Defensa de Violeta Parra»), la retractación («Me retracto de todo lo dicho»), la advertencia («Advertencia al lector»), etc.» (Nómez, 2015, pág. 11).

Para el tiempo en que *Poemas y antipoemas* se publica, la suma en lo misceláneo su novedad, y no una obra que sólo por su nominalidad anunciaba la contraposición.

La antipoesía se gesta en la poesía tradicional y tiende líneas de comunicación con la vanguardia, esta unión permitió la apertura hacia aquellos subgéneros. El punto central de la antipoesía esté en la variedad antes numerada que transformó el concepto tradicional de poesía en una especie de “espejo invertido del poder social”

(2015, págs. 11-12). Schopf como Nómez consideran que la poesía tradicional es un sustrato del pasado que Parra administró más allá del tratamiento que se le dio en el Modernismo: “Los antipoemas no se oponen totalmente al tipo de

tipo poesía

inmediatamente anterior generado por las vanguardias, del cual prolonga incluso rasgos constitutivos, sino a un agregado de rasgos pertenecientes a varios tipos de

La antipoesía es distribuido de manera equitativa en el Modernismo” (Schopf, 1979)

Modernismo, pues Parra en su retroalimentación vería en ese movimiento, los elementos a los que se opondría.

Modernismo y antipoesía

Para entender la relación de la antipoesía con el Modernismo es necesario revisar el término al que alude directamente la modernidad en su categoría de proceso histórico iniciado en el Renacimiento, cuando se postula que el ciudadano precisa sus fines por voluntad individual promovida de forma racional para otorgar sentido a su vida y cuestionar la práctica de métodos tradicionales que buscan imponer determinada visión del mundo al supeditar el conocimiento. Esta cuestión es observada por Luis Quintana, a saber, la relación de la modernidad con el conocimiento como un concepto intrínseco desde la Ilustración hasta la Segunda Guerra Mundial, este momento coincide con la formación del programa antipoético de Parra. Para Quintana, el periodo de modernidad concentró una tipología del conocimiento: “del pensamiento racional, el materialismo, el cientificismo, el progreso, la superación, la crítica, la vanguardia, la naturaleza y la realidad social” (2019, pág. 131). El conocimiento como un concepto objetivo se sustentó por las bases teóricas de Newton, Descartes, Bacon Locke Hume entre otros, así, la modernidad: “Se planteó como un espacio de progresiva transparencia, y como el lugar de un proyecto de emancipación. La modernidad es entendida o caracterizada como efecto de superación crítica” (2019, pág. 131). Quintana coincide con Matei Calinescu al mencionar que el concepto de modernidad depende de los cambios que suceden en la conciencia histórica de la sociedad a través del tiempo:

En términos de tiempo y espacio, el concepto de conocimiento se analiza con los cambios de la modernidad a la posmodernidad. Se considera el inicio de la modernidad con la ilustración francesa en el siglo XVIII hasta finalizada la Segunda Guerra Mundial, lo que significó el auge del pensamiento racional, el materialismo, el

cientificismo, el progreso, la superación, la crítica, la vanguardia, la naturaleza y la realidad social como objeto de conocimiento objetivo, y de la ideología frente a la teología. Hubo una transición del concepto medieval de percepción por el moderno concepto de conocimiento objetivo. En la modernidad [...] Se planteó como un espacio de progresiva transparencia, y como el lugar de un proyecto de emancipación. La modernidad es entendida o caracterizada como efecto de superación crítica. (Quintana Tejera, 2019, pág. 131).

Este tratamiento ayuda a distinguir modernidad de Modernismo que propuso una tradición literaria plural en las formas expresivas y el simultaneísmo con que emerge en el espacio cultural hispanoamericano en el siglo XIX. (Ferrada, 2009, pág. 57). El Modernismo con su razón crítica delatará la apuesta de la modernidad por eliminar la pureza del ser humano. En este sentido, la modernidad fue presentada con su sentido amenazador, mientras que el Modernismo con uno fundacional y de rebeldía creativa. Es necesario recordar lo que Gwen Kirkpatrick mencionó en torno a que la modernidad y el Modernismo no deben verse como conceptos paralelos, ni dispares, más bien, que se deben examinar como sistemas de intercambio y producción que entrelazaron determinados métodos de representación (Kirkpatrick, 1989, pág. 34). Por esta razón, Modernismo se diferencia de modernidad por el carácter totalizante en aras de un mundo industrializado, creencias y hábitos de consumo cultural específicos. Rubén Darío expresó su desconcierto ante la modernidad y contra el tipo de política dominante de Estados Unidos en el poema "A Roosevelt":

Eres soberbio y fuerte ejemplar de tu raza;
eres culto, eres hábil; te opones a Tolstoy.
Y domando caballos, o asesinando tigres,
eres un Alejandro-Nabucodonosor.
(Eres un profesor de energía,
como dicen los locos de hoy.)

Crees que la vida es incendio,
que el progreso es erupción;
en donde pones la bala
el porvenir pones.
No.

(Darío, 2018, págs. 260-261)

Es importante subrayar este rasgo del Modernismo que se opone al avance desmedido de la política industrial. El Modernismo se opuso a la dinámica social derivada de la culturalización de los países ricos, su política económica y de intervención militar que apostaban a la deshumanización derivada de los conflictos bélicos del siglo XX. Para los modernistas y para Darío, estos factores liquidaron la idea de perfección y aniquilaron los términos de la belleza ante la realidad que de manera figurada quemaría las alas protectoras de los cisnes del Modernismo: “Cisnes, los abanicos de vuestras alas frescas / den a las frentes pálidas sus caricias más puras / y alejen vuestras blancas figuras pintorescas / de nuestras mentes tristes las ideas oscuras.” (Darío, 2018, pág. 269). El Modernismo como último movimiento literario hispanoamericano, resumió su presencia como una corriente literaria que contribuiría ideológicamente a la vanguardia latinoamericana en su voluntad de rebeldía creativa; señaló cómo el pensamiento racional impulsaba transformaciones científicas y culturales que convertirían al individuo en su propio antagonista. La visión de la modernidad desveló la gravedad del paisaje en el siglo XX, algo que se observa en “Pax” de 1915: “las ciudades revienten; / que sean de tinieblas las noches y los días; / que las almas que sienten / soplos de Dios, duerman sueño profundo / mientras que se desangra y se deshace el mundo (Darío, 2018, pág. 482). En los últimos poemas de Darío, hay un dejo pesimista y de mensaje

infortunado que contrasta con su canto de la vida y esperanza de su poesía. Compárese uno y otro sentido, con “Salutación del optimista” y “La gran Cosmópolis”:

Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos;
mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto;
retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte;
se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña
y en la caja pandórica, de que tantas desgracias surgieron
encontramos de súbito, talismánica, pura, riente,
cual pudiera decirla en su verso Virgilio divino,
la divina reina de luz, ¡la celeste Esperanza!

(Darío, 2018, pág. 251)

Léase la contraparte en “La gran Cosmópolis”, un poema preocupado por la constancia de un mundo sin referentes que garanticen el porvenir y donde la dignidad de los hombres es suprimida por el poder económico de los hombres en la pirámide social: ‘Casas de cincuenta pisos, / servidumbre de color, / millones de circuncisos, / máquinas, diarios, avisos / y dolor, dolor, dolor[..!]por su ciclópeo fragor, / y tras la Quinta Avenida /la Miseria está vestida / con dolor, dolor, dolor...! [...] pero en la orilla del río / sé quiénes mueren de frío”(Darío, 2018, págs. 474-475). Acerca de la base formal de este escenario, Enrique Anderson Imbert engloba el logro del modernismo partiendo de su mayor autor: “Rubén Darío quien dejó la poesía diferente de como la había encontrado [...] Sus cambios formales fueron inmediatamente apreciados. La versificación española se había reducido, durante siglos, a unos pocos tipos y de pronto con Rubén Darío se convirtió en orquesta sinfónica” (Anderson Imbert, pág. L). Estos aspectos hicieron del Modernismo uno

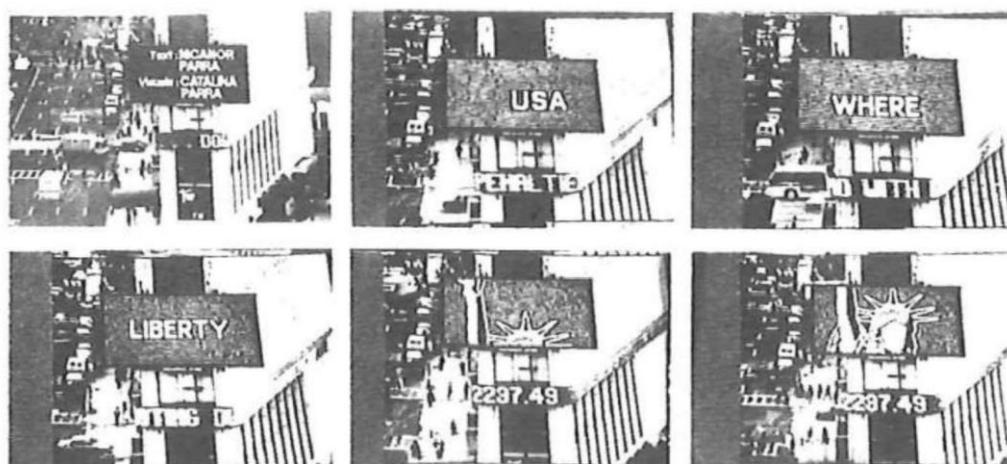
de los más importantes movimientos literarios de América Latina a caballo entre los siglos XIX y XX; además de reaccionar de cara al romanticismo y convertirse en la dinámica renovadora de la imagen y el lenguaje poético en la literatura latinoamericana: “postuló la renovación formal de la prosa y la poesía a través de sus exigencias de perfección y belleza; practicó el trabajo constante sobre nuevas técnicas o revitalizó procedimientos y ritmos olvidados; exigió.]a creación de un nuevo cuerpo de imágenes explotando todos los recursos desarrollados por el simbolismo y el impresionismo.” (Quintana Tejera, 2019, pág. 130). El Modernismo en América Latina es uno de los últimos movimientos literarios que perduró desde el siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, cuando se habla del fin de la modernidad. Esto convierte al Modernismo en un punto de referencia que aportó a la versión de la realidad de las vanguardias y los movimientos literarios surgidos en la década del cincuenta.

Previo a ello, en 1930, el Modernismo en el tiempo de las vanguardias, aún contenía en su lista a poetas del continente como el argentino Leopoldo Lugones, el peruano José Santos Chocano, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, el mexicano Amado Nervo, el uruguayo José Enrique Rodó y el colombiano José Asunción Silva; todos tuvieron en algún momento un idilio modernista. A este respecto, Parra fue indiferente al encanto modernista, pero también eligió el romance y la canción que intervino con elementos prosaicos para lograr que sus versos contuvieran imágenes cotidianas, de sátira religiosa e imágenes de decadencia social. Sobre esto, Julio Ortega en su prólogo de *Poemas para combatir la calvicie* sostiene que Parra: “llamó “antipoesía” al proyecto de una sistemática recuperación del habla empírica. Para

ser una forma lúcida de la vida cotidiana, la poesía debía recobrar el habla que la enuncia. Lo vivo diario debía darse en la ocurrencia hablada, esto es, como la pura duración del decir. Así, frente a la afasia y frente a la corriente discursiva” (Parra, 1993, pág. 7). Esto descompuso su expresión de lírica popular para diferenciarse de los modernistas. Como un ejercicio de contraste, léase un fragmento de “Canción otoñal” de Rubén Darío: “En Occidente húndese / el sol crepuscular; / vestido de oro y púrpura / mañana volverá. / En la vida hay crepúsculos / que nos hacen llorar, / porque hay soles que pártense / y no vuelven jamás.” (Darío, 2018, pág. 373). Después del Modernismo no hubo en el continente otro movimiento tan perdurable hasta la aparición de una poesía sin drama y dogma como la antipoesía.

Antipoesía y Modernismo se encaminaron a distintas crisis a las que señalaron; el modernismo lo haría desde las primeras tres décadas del siglo XIX, la antipoesía a partir de la segunda mitad del siglo XX. Es posible ver en este cambio de épocas cómo la antipoesía nace de la fractura que el modernismo advirtió en la forma de un mundo amenazado por el progreso irracional y donde la sociedad quedaría constreñida por el imperialismo que las guerras mundiales habían dejado. El contexto en el origen de la antipoesía es el de la posguerra y la división del mundo en dos sistemas políticos que divergirían sus políticas en dos bloques que igualmente depredarían el humanismo y generarían crisis económicas. En su momento, la antipoesía cuando alcanza su etapa de maduración se abocará a señalarlo, uno de los antipoemas que lo hace el titulado: “Inflación”: “Alza del pan origina nueva alza del pan / Alza de los arriendos / Provoca instantáneamente la duplicación de los cánones / Alza de las prendas de vestir / Origina alza de las

prendas de vestir. / Inexorablemente / Giramos en un círculo vicioso. / Dentro de la jaula hay alimento. / Poco, pero hay. / Fuera de ella sólo se ven enormes extensiones de libertad.” (Parra, 2006, pág. 193). El escenario de trasfondo en la antipoesía son los conflictos mundiales, el capitalismo y el comunismo, los organismos internacionales y las nuevas tecnologías de la comunicación. De estas aprovechará los medios masivos de comunicación de radio y televisión para exponer mediáticamente su antipoesía y llevarla a espacios nuevos que sin las tecnologías no podría. El ejemplo más claro es el artefacto visual montado una marquesina en Times Square en marzo de 1987:



(Parra, *Poemas y antipoemas*, 2005, pág. 6).

De la misma manera como Parra se alejó de los movimientos de poesía y de la vanguardia en Latinoamérica, fue el primero en emplear las tecnologías de la comunicación a medida que evolucionaron, desde un espectacular hasta las plataformas de Internet que ofrecían su obra de manera pública. Esto provocó que la antipoesía se adecuara a relatar los acontecimientos en un mundo cada vez más

globalizado. Nómez recuperará las nociones centrales sobre las que Parra trabajará:

En un continente atravesado por la Guerra Fría, las dicotomías ideológicas, los populismos, la falta de pluralismo, el surrealismo parece ser la única corriente que sobrevive desde una vanguardia fragmentada y heterogénea que sólo conserva su forma y el impulso de algunos poetas que mantienen su línea estética original [...] Frente a esto, los primeros textos de Parra incluyen los traspasos de la lira, el romance, el cancionero popular y el discurso oral, al mismo tiempo que disuelven esa aparente claridad prístina del lugar común, para actuar como detonante crítico de una realidad oblicuamente representada, que se integra y dicotomiza frente a la recepción del lector (Nómez, 2015, págs. 8-9).

Al hablar de los nuevos medios que la antipoesía empleará, debe reconocerse que la lírica antigua desde la que Parra parte, ayudará a la adecuación de la antipoesía por su naturaleza que, desde la Edad Media, suscribe su tarea divulgativa. Nómez puntualiza que la lira, el romance y la canción ayudaron a la antipoesía para llegar a lectores no especializados. Incluso con el empleo de estos subgéneros, Parra exploró y refirió ciertos elementos modernistas, por ello, puede entenderse que entre modernismo y antipoesía su relación fue de relevos. En la poesía latinoamericana se puede ver como una consecución, Darío y Parra liberaron una carrera para alcanzar una nueva posición del lenguaje poético, esto puede verse si se toma en cuenta que la antipoesía nace cuando el modernismo seguía vigente en de acuerdo a los límites temporales que propone José Emilio Pacheco (pág. VIII). En su carrera es necesario reconocer un diálogo de fértil antagonismo donde el modernismo no fue sólo un movimiento decimonónico sino un hecho del acontecer americano como menciona Iván Schulman. El modernismo creó un vínculo literario y social que inició un proceso occidental reflejado en el arte la ciencia, la religión, la

política y demás aspectos de la vida en América (Schulman, 2002, pág. 9). De esta manera, el modernismo impulsó a la antipoesía a la búsqueda de un lenguaje que rompiera esquemas y desobedeciera los proyectos culturales que difundían los nacionalismos derivados de la conmemoración de los primeros cien años de las independencias latinoamericanas.

No es difícil imaginar que en un tiempo en que los extremos eran Modernismo y vanguardias, la antipoesía transitara hasta hallar su posicionamiento como un tipo de poesía que al mismo tiempo se nutría y despedía de los dos movimientos. Así se confirma con: “Sinfonía de cuna”, un poema de declaración contra el Modernismo y a favor de una poetización vulgar como en un momento de la historia antigua de la lírica lo fue el romance y la canción. “Sinfonía de cuna” se disfraza en subespecie modernista, aquí el antipoeta es un *flâneur* que se burla de la apariencia refinada de otro paseante. Las expresiones en francés del antipoeta emulan la actitud clásica de refinamiento modernista sin respetar sus escudos, lo cual permite degradar el cuadro modernista; el antipoeta desobedece el buen gusto y opaca el oropel al burlarse de las insignias modernistas (Bueno Álvarez, 2003, pág. 11). Omite la delicadeza estética y se sitúa como un opositor al Modernismo, aunque la estrategia de Parra es aludir al lugar común del Modernismo Buenos días, dijo, / Yo le contesté, / Él en castellano, / Pero yo en francés. *Dites moi, don ángel. / Comment va monsieur.* (Parra, 2006, pág. 5). Si el Modernismo fue una reacción contra el prosaísmo y la vulgaridad de la sociedad contemporánea como expone Juan Antonio Bueno Álvarez (pág. 12), la antipoesía abrazó lo prosaico y desfachatado para señalar lo que en su momento Darío combatió: el esteticismo

que privilegia la detentación de la belleza en el hecho artístico. El denuesto del antipoeta al Modernismo con las estrategias de la ironía, el desacato y el mal gusto, confirman la carta de presentación de una nueva etapa en la que “Sinfonía de cuna” es un punto de fuga que extiende una burlona subespecie modernista. En esta labor se cruzan dos planteamientos líricos en apariencia indisolubles, Modernismo y antipoesía. Parra depura las diferencias para crear un discurso divergente.

En resumen, Parra rechaza la estética modernista a través de una facultad dialógica con que elimina las sutilezas y figuras retóricas que crean ambientes preciosistas. Esto se observa en *Poemas y antipoemas* donde hay una progresión destacada por elementos narrativos que activan un ciclo a través del cual el yo poético teje una trama. Ésta inicia desde el primer poema: “Sinfonía de cuna”, título que guarda una contradicción al aludir a una composición musical grandilocuente por la orquestación, algo que se opone a una canción de cuna más cercana al susurro. La trama se cierra con “Soliloquio del individuo” un antipoema cuyo título podría anunciar que la progresión de la obra ha sufrido una disminución de intensidades que va de la pomposidad al solipsismo. Así se presenta su naturaleza, no sólo disímbola, sino en contraposición. Esta cuestión hace que la antipoesía sea un vislumbre de las estrategias del boom latinoamericano:

Yo soy el Individuo.
Primero viví en una roca
(Allí grabé algunas figuras).
Luego busqué un lugar más apropiado.
Yo soy el Individuo.
Primero tuve que procurarme alimentos,
Buscar peces, pájaros, buscar leña,

(Ya me preocuparía de los demás asuntos).
Hacer una fogata,
Leña, leña, dónde encontrar un poco de leña,
Algo de leña para hacer una fogata,
Yo soy el Individuo.

(Parra, 2006, pág. 61).

En “Soliloquio del individuo”, ciento siete versos relatan el desarrollo del ser humano como un ser gregario, constructor de civilizaciones y fundador de instituciones que rebobina su avance para regresar al origen; en el antipoema se narra el trasegar antitético del hombre y se cuestiona el curso de la evolución por ser proclive al sinsentido de la vida. De esta manera en el antipoema propone: “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.” (Parra, 2006, pág. 64). Esto explica los relieves kafkianos del antipoema, pues el rasgo extraído de la literatura de Kafka que ayudó a formar al personaje de *Poemas y antipoemas* fue el de la pasividad, si bien antes se había hablado del autor *La condena* como un punto de arranque para *Cancionero sin nombre*, la inercia creó la atmósfera de “Soliloquio del individuo”, última composición de *Poemas y antipoemas*, donde el personaje: “sale de aventuras, va de un lado a otro y trata de encontrarse a sí mismo en alguna parte. Claro que fracasa, pero el tipo ya está en movimiento.” (Morales L. , 2018, pág. 73). Parra comenta que el personaje poético de “Soliloquio del individuo” desconoce su destino lo cual le hereda una inquietud con la que crea posibilidades de movimiento:

En la época en que yo escribí algunos de los antipoemas más importantes 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. Bueno, es una mezcla de todo eso y de muchas otras cosas más. La lista es larga y en ella no pueden estar ausentes Aristófanes, Chaucer, por ejemplo. (Morales L. , 2018, pág. 73).

Leónidas Morales piensa que la inactividad de las primeras atmósferas parrianas proviene de la opacidad del lenguaje de la literatura de Kafka donde los objetos se encuentran en el marco de relaciones inhabituales y fantásticas. Algo que Parra suscribe al mencionar que los suyos son: “elementos rutinarios que chocan con el marco de referencia, digamos, y entonces se iluminan recíprocamente. Pero en seguida yo creo haber evolucionado desde los elementos comunes y la poesía de atmósfera, hacia los elementos vulgares y hasta groseros de la vida real, que no aparecen en Kafka” (Morales L. , 2018, pág. 74). Llama la atención que Parra consideró que en Kafka había una espiritualidad que traspasaba objetos de la luz hacia las tinieblas. Esta propiedad se aprecia en la relación de *Poemas y antipoemas* y el siguiente libro de Parra: *Versos de salón*. El primero es un poemario apesadumbrado en relación al segundo cuyo clima cambia al surgir una poesía diurna cuya atmósfera exterior se sobrepone a las atmósferas grises del poemario de 1954: “Las imágenes de *Versos de salón* no son en blanco y negro. Son colores sicodélicos: colores morados, colores verdes limón, amarillentos. Esa es más o menos la atmósfera de los *Versos de salón* y de todo lo que viene a continuación” (Morales L. , 2018, pág. 74). Este procedimiento llevó a escritores como Roberto Bolaño a aportar un punto de vista del antipoeta dentro y fuera del género al que se supone pertenecía, para el autor de *Los detectives salvajes*, Parra era un autor suficiente para representar y definir la última etapa de la poesía chilena. Esta opinión

se basa en la posibilidad de la antipoesía de trascender el género poético y crear una obra total:

Sólo estoy seguro de una cosa con respecto a la poesía de Nicanor Parra en este nuevo siglo [refiriéndose al siglo XXI]: pervivirá. Esto, por supuesto, significa muy poco y Parra es el primero en saberlo. No obstante, pervivirá, junto con la poesía de Borges, de Vallejo, de Cernuda, y algunos otros. [...] La apuesta de Parra, la sonda que proyecta Parra hacia el futuro [...] es demasiado oscura. Posee la oscuridad del movimiento. El actor que habla o que gesticula, sin embargo, es perfectamente visible. Sus atributos, sus ropajes, los símbolos que lo acompañan como tumores son corrientes: es el poeta que duerme sentado en una silla, el galán que se pierde en un cementerio, el conferenciante que se mesa los cabellos hasta arrancárselos, el valiente que se atreve a orinar de rodillas, el eremita que ve pasar los años, el estadístico atribulado. (Bolaño, 2013, pág. 91).

Bolaño recibe el eco antipoético de palabras como: “tumores”, “cementerio”, “orinar”, “eremita”, “atribulado”, la suma reúne elementos del ideario su temática novelística. Una de los elementos que llamaron la atención de Bolaño fueron los motivos como: “el dolor y la soledad” (2013, pág. 92), dicotomía análoga al humor y la disonancia: “sobre los desafíos inútiles y necesarios; sobre las palabras condenadas a disgregarse” (pág. 92). En la antipoesía existe la imagen del ser humano en su desintegración porque: “la tribu está condenada a disgregarse” (pág. 92). Por ello, anula el elemento mitológico por medio del lenguaje común, elimina la oratoria del verso y descompone la estrofa a través de la prosa. Sobre esto Juan Andrés Piña menciona:

A la vez, esta poesía sorprendía con la introducción de nuevos elementos, tales como la narración de historias banales, la referencia a objetos domésticos, la autoironización, la burla... Aquí no sólo se ponía en tela de juicio la herencia literaria y los modos poéticos en uso, sino que también la cultura universal que aún creía en el progreso y en la superioridad humana [...] Así en la antipoesía entró el hombre común y corriente con sus historias feas y brutales, inserto en un mundo absurdo que lo trae y lo lleva sin sentido. (Piña, pág. 15).

Los puntos de vista de Bolaño y de Piña confirman que Parra es un crítico del Modernismo porque está contra la sistematización de cualquier movimiento en el marco de la modernidad. De cara a esto, la antipoesía no ejecutó la misma tarea, sino que se desmarcó de las cotas del género lírico al plantearse el objetivo de escribir poesía como se habla. Al hacer converger el verso y la prosa, encontró su propio concepto de poesía.

Dos modernidades en la antipoesía

El libro *Poemas y antipoemas* presentó una nueva manera de poetizar con una vecina en el tiempo con el Modernismo, pues como el movimiento que Darío encabezó, la antipoesía concibió dos tipos de modernidad: la representada por la civilización occidental y el progreso científico por sobre el humanismo y las ciencias del espíritu; y la otra, correspondiente al paradigma artístico que proponía la transformación cultural contra el aburguesamiento de la otra. Esta diferencia ha sido planteada por Calinescu:

Es imposible decir exactamente cuándo se puede empezar a hablar de la existencia de dos modernidades distintas y en implacable conflicto. Lo que es cierto es que en algún momento durante la primera mitad del siglo XIX una separación irreversible tuvo lugar [...] Desde entonces, las relaciones entre las dos modernidades han sido irreductiblemente hostiles, pero sin permitir e incluso estimular una variedad de influencias mutuas en su afán por destruirse entre sí. (Calinescu, 2003, pág. 55).

Al respecto de la primera de las modernidades, celebró la doctrina del progreso al mismo tiempo que depositó la confianza en las bondades del desarrollo tecnológico, se preocupó por el esfuerzo como mercancía, cultivó la razón y alimentó la idea de libertad al servicio del avance social; esta modernidad se interesó en: “la orientación hacia el pragmatismo y el culto de la acción y el éxito, [con los] valores esenciales de la civilización triunfante establecida por la clase media” (Calinescu, 2003, pág. 56). En discrepancia con esto, la segunda modernidad es la que habría de originarse por el romanticismo cuando adoptó valores que fomentaron una actitud radical del artista contra el mundo burgués. Esta actitud fue paralela entre románticos y vanguardistas, ambos compartieron su contraposición por la naciente clase media, su vínculo tiene que ver con la: “repugnancia por medio de los diversos medios que iban desde la rebelión, anarquía y apocalipsis hasta el autoexilio aristocrático” (Calinescu, 2003, pág. 56). La modernidad cultural se opone a los estatutos de una sociedad alienada por el estado de cosas impuesto por las jerarquías sociales.

En este punto, se debe subrayar que las dos modernidades están presentes en el mundo social parriano como voces una la de la caricatura del burgués decadente y otra la del poeta radical, el paseante grosero, el profesor alicaído, el depredador urbano, el humorista del *stand up*, el evangelista satírico, el caricaturista despiadado, etc. Por tanto, el antipoeta aparece y reaparece transformado por una personalidad en defensa de una modernidad y en contra de otra; las dos modernidades están en conflicto y crean una fórmula escritural que corresponde a la idea de las dos modernidades opuestas: la burguesa y la de la posición cultural. (Calinescu, 2003, pág. 55). Una y otra quedan asociadas en el ecosistema

antipoético. Este cruce permite entender que el antipoeta sea divergente en la concepción de lo bello como algo extraño ante el primor burgués² caricaturizado en “Sinfonía de cuna” y acusado en “Manifiesto” donde se menosprecia a los poetas lejanos del pueblo: “Que no fueron poetas populares, / Fueron unos reverendos poetas burgueses” (Parra, 2006, pág. 144). El burgués se asocia al origen de los males sociales de forma inexorable, por ello, ningún poema podrá atentar su existencia: “El pequeño burgués no reacciona / Sino cuando se trata del estómago. / ¡Qué lo van a asustar con poesías! (Parra, 2006, pág. 145). La composición del poeta con el burgués en *Poemas y antipoemas* existe porque la intención de Parra es equiparar al poeta modernista con el pequeño burgués como se aprecia en el antipoema que lleva el mismo nombre. Tómese en cuenta la primera estrofa donde

² Calinescu revisa esta misma noción en la poesía de Baudelaire que une lo bello y lo aborrecible, a Dios y Satanás. La paradoja de la modernidad en la estética de Baudelaire retomó autores que ayudaron al procedimiento teórico. Una primera oposición de la modernidad es la que Horace Walpole expresa al considerar la modernidad como una moda causada por los poemas de Thomas Chatterton y la modernidad como una creación de frases e ideas propuestas en un ritmo musical. (pág. 57). Posteriormente François René de Chateaubriand: “utiliza *modernité* para referirse despectivamente a la mezquindad de la «vida moderna» cotidiana como algo opuesto a la eterna sublimidad de la naturaleza” (pág. 57). Aporta el sentido peyorativo de modernidad en oposición a la meditación artística. Razón que refuerza la comparativa entre las dos modernidades. Esta pugna coincidiría con el romanticismo y la historia de la alienación del hombre moderno. El ejemplo es el revolucionario a favor de la ruptura del modelo literario contra el filisteo de clase media que: “se le define [por] sus actitudes intelectuales nada más que disfraces de intereses prácticos y preocupaciones sociales”. (pág. 58). El tercer autor es Pierre Jules Théophile Gautier quien sostuvo que la fealdad del mundo industrial podía apreciarse de manera aprobativa, es decir, introducir el objeto industrial al marco de lo estético, a este respecto Calinescu menciona: “El resultado sería un tipo de belleza moderna, diferente de la belleza canónica de la antigüedad”. (pág. 59), entiende que para Gautier es evidente que la posibilidad se daría si se comprendiera la modernidad aceptando la base y principios de la civilización hasta en: “sus ferrocarriles, barcos a vapor, investigación científica inglesa, calefacción central, chimeneas de fábrica y todo su equipo técnico, que han sido considerados insensibles a lo pintoresco” (Calinescu, 2003, pág. 60). El hecho de que se introdujeran imágenes de la vida moderna, como piezas estratégicas para concebir una nueva modernidad artística anunciaría que la consigna *Épater les bourgeois*, menospreciaría el academicismo y el romanticismo tardío al mismo tiempo que posicionaría a Baudelaire como un poeta y teórico de la modernidad.

se alude al *Ars gratia artis*³ parnasiano: “El que quiera llegar al paraíso / Del pequeño burgués tiene que andar / El camino del arte por el arte / Y tragar cantidades de saliva: / El noviciado es casi interminable.”(2006, pág. 115). El ‘Arte por el arte’ como principio de estética idealista privilegia el individualismo⁴ por sobre cualquier finalidad social ya sea didáctica o utilitaria. Este es el supuesto con que el antipoeta asocia al modernista y con el que busca convertirlo en el antagonista del antipoeta: “El que quiera llegar al paraíso / Del pequeño burgués tiene que andar / El camino del arte por el arte / Y tragar cantidades de saliva: / El noviciado es casi interminable. (2006, pág. 115). De este contraste surge uno de los escasos axiomas de la antipoesía que debe considerarse como una idea esencial para pensar la antipoesía, es decir, que los poetas que prescinden del lenguaje popular renuncian a la visión de la tribu y se proponen como poetas burgueses asociados a los modernistas y vanguardistas, éstos aludidos en “Manifiesto”: 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.”(Parra, 2006, pág. 145).

³ *Ars gratia artis* o *l'art pour l'art* eslogan francés del siglo XIX que significa ‘el arte por el arte’, y que destaca que el valor “verdadero” del arte está divorciado de la función moral o política.

⁴ (“Arte Puro”). Principio de la estética idealista, elaborado en oposición a la exigencia realista del carácter ideológico y el partidismo del arte. La tesis el “arte por el arte” se asienta en el divorcio entre el arte y la vida social. Adquiere su máxima difusión en los siglos 19-20, cuando los especialistas en estética burgueses, en su lucha contra el realismo, predicán el “autovalor” interno y el “carácter absoluto” del arte, que supuestamente sólo sirve a los fines del deleite estético puro. La negación de la importancia cognoscitiva, educativo-ideológica del arte, así como su dependencia de las necesidades prácticas de la época, conduce inminentemente a la afirmación de que el artista es “libre” de la sociedad y no tiene ninguna responsabilidad ante el pueblo, es decir, conduce al individualismo extremo y al subjetivismo. El arte burgués contemporáneo disimula su orientación apologista con declaraciones sobre el “arte puro” y el supuesto apoliticismo. La estética marxista-leninista opone a la consigna burguesa hipócrita de que el arte “no depende” de la sociedad y a las concepciones del “arte por el arte” el servicio consciente del artista a los intereses del pueblo y a las ideas del comunismo. (Timofeevitsj Frolov, 1984, pág. 26).

La forma en que el poeta burgués responde a la creación literaria es preconcebida en un sentido degenerativo de la palabra porque su iniciación obedece a causas políticas y de hedonismo inoperante: “Aceptemos que fueron comunistas / Pero la poesía fue un desastre / Surrealismo de segunda mano” (pág. 145). La relación del poeta burgués con las vanguardias no tuvo efecto, por esta razón, en “El pequeño burgués” se desacredita con la sátira del antipoeta quien menciona las obligaciones de iniciación del burgués como el contenido de un manual de urbanidad y buenas maneras:

Lista de lo que tiene que saber:
Anudarse con arte la corbata
Deslizar la tarjeta de visita
Sacudirse por lujo los zapatos
Consultar el espejo veneciano
Estudiarse de frente y de perfil
Ingerir una dosis de cognac
Distinguir una viola de un violín
Recibir en pijama a las visitas
Impedir la caída del cabello
Y tragar cantidades de saliva.

(Parra, 2006, pág. 115).

El antipoeta presenta los absolutos del burgués en una enumeración de imperativos que tienen una intención irónica y un efecto de ridiculización en la lógica del antipoema. El tratamiento que se le da al poeta burgués en la antipoesía lo convierte en el antagonista del mundo antipoético, su figura sirve para contrastar el proyecto parriano de aquel que representó el ideario cultural del siglo XIX en las apostillas de la modernidad. Si bien la descripción del burgués es lacónica, promueve su desdibujamiento como se observa en la última estrofa de “El pequeño burgués”

donde se prefigura el fin de un ciclo literario originado por las clases altas a causa del aburguesamiento de la poesía. Los elementos: “escombros”, “anciano”, “moribundo”, cortejo fúnebre” y “losa funeraria” resignifican la vida del burgués a uno de las estrategias preferentes de la antipoesía: el manejo desfachatado de la muerte:

Aparecer y desaparecer
Caminar en estado cataléptico
Bailar un vals en un montón de escombros
Acunar un anciano entre los brazos
Sin despegar la vista de su vista
Preguntarle la hora al moribundo
Escupir en el hueco de la mano
Presentarse de frac en los incendios
Arremeter con el cortejo fúnebre
Ir más allá del sexo femenino
Levantar esa losa funeraria
Ver si cultivan árboles adentro
Y atravesar de una vereda a otra
Sin referencias ni al porqué ni al cuándo
Por la sola virtud de la palabra
Con su bigote de galán de cine
A la velocidad del pensamiento

(Parra, 2006, págs. 16-17).

El tratamiento que recibe el burgués, en esencia, es de absurdidad si se considera a la antipoesía desde su referente de poesía social, con todo, la realidad que concibe el antipoeta no es dramática como la expresada por el realismo social, tampoco inmensurable pues el retrato de la sociedad que dibuja el antipoeta es materializado gracias a sus facultades humorísticas, de esta manera, delinea sus circunstancias a través de la broma, y, al mismo tiempo, advierte la realidad intimidante más allá del humor.

Paradoja y contradicción

En este capítulo se retoma la idea de modernidad de Calinescu, para ello, se elabora un esquema creativo de la postura de Baudelaire para identificar las referencias de una poética maleable; por su parte, el método de Calinescu es practicable para proponer un esquema parriano que unió lo popular y lo vanguardista; como en el del francés, la visión modernidad invalida la polarización de antiguos y modernos. Para Calinescu, Baudelaire cree que: lo que ha “sobrevivido (estéticamente) del pasado no es sino la expresión de una variedad de sucesivas modernidades, siendo cada una de ellas única y, como tal, teniendo su única expresión artística” (Calinescu, 2003, pág. 63). En este sentido, Baudelaire como Parra planificaron la desvinculación de sus estéticas de un solo movimiento, en su lugar, ambos se asemejan por la variación de las fuentes. El concepto que cada uno tiene de la modernidad aclara esta noción. Baudelaire lo expone como sigue:

La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable... Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, no tenéis ningún derecho a despreciarlo o ignorarlo. Al suprimirlo, caéis necesariamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible [...] para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es preciso que la belleza misteriosa que la vida humana introdujo involuntariamente allí haya sido extraída de ella... ¡Ay de quien estudia en lo antiguo otra cosa que no sea el arte puro, la lógica, el método general! Por sumergirse allí demasiado, pierde la memoria del presente; renuncia al valor y los privilegios suministrados por la circunstancia;

pues casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el *tiempo* imprime a nuestras sensaciones. (Calinescu, 2003, pág. 62).

Parra adhirió estructuras y temas literarios aparentemente no afines para flexibilizar su verso, su concepción de la modernidad transforma su creación con las circunstancias que le concede la poesía antigua. De allí que su prehistoria en *Cancionero sin nombre* y las estructuras de *Poemas y antipoemas*, lo cual muestra una parte inicial del esquema creativo de Parra que traza el camino del hombre, una ruta por donde los vicios son cotidianos e imponen un ritmo social desafortunado. Esto se observa en “Los vicios del mundo moderno” donde se hace un balance social que refleja una realidad de cuantiosos elementos enmarcados en la deploración. Para ello, prescinde de un modelo métrico, el verso ha perdido su sentido rítmico y la métrica es tan extensa que se corta para continuar en la siguiente línea, formalmente se proporciona de acuerdo al espacio de la prosa:

Los vicios del mundo moderno:

[...]

El comercio clandestino de blancas realizado por sodomitas internacionales,
El autobombo y la gula
Las Pompas Fúnebres
Los amigos personales de su excelencia
La exaltación del folklore a categoría del espíritu,
El abuso de los estupefacientes y de la filosofía,
El reblandecimiento de los hombres favorecidos por la fortuna
El auto-erotismo y la crueldad sexual
La exaltación de lo onírico y del subconsciente en desmedro del sentido común.
La confianza exagerada en sueros y vacunas,
El endiosamiento del falo,
La política internacional de piernas abiertas patrocinada por la prensa reaccionaria,
El afán desmedido de poder y de lucro,
La carrera del oro,
La fatídica danza de los dólares,

(Parra, 2006, págs. 55-56).

En la obra de Parra los factores de modernidad son la metamorfosis y la contrariedad, algo que es destacado por José Miguel Ibáñez-Langlois, Julio Ortega y Naín Nómez; sus antologías se concentran en un grupo de antipoemas donde la contradicción promueve un conflicto entre lo antiguo y lo moderno. Esta cuestión se observa en *Poemas y antipoemas*, en “Preguntas a la hora del té” se revisa el valor de lo pretérito simbolizado por la sencillez de la vida campestre, ante la complejidad del individuo de la ciudad. De esta manera, en *Poemas y antipoemas*, el individuo empieza es un objeto inerte en el medio urbano, y a diferencia de aquellas asociaciones con elementos rurales (como sucede en *Cancionero sin nombre*: la ciudad con la niebla, la mujer con las flores, el hombre con el remolino, el río, el toro, el caballo, etc.) los objetos puntualizan su cosificación: “Este señor desvaído parece / Una figura de un museo de cera; / Mira a través de los visillos rotos: / Qué vale más, ¿el oro o la belleza?, / ¿Vale más el arroyo que se mueve / O la chéptica fija a la ribera? / A lo lejos se oye una campana / Que abre una herida más, o que la cierra: / ¿Es más real el agua de la fuente / O la muchacha que se mira en ella?” (Parra, 2006, pág. 11). Las respuestas a las preguntas del antipoeta se dejan en suspenso, porque no son de interés al debate del fin de la modernidad y la imposición de un nuevo sistema de valores al que quedará supeditado el mundo antiguo y sus referentes: “¿Es superior el vaso transparente / A la mano del hombre que lo crea? / Se respira una atmósfera cansada / De ceniza, de humo, de tristeza: / Lo que se vio una vez ya no se vuelve / A ver igual, dicen las hojas secas. / Hora del té, tostadas, margarina. / Todo envuelto en una especie de niebla.” (Parra, 2006, pág. 11). Uno de los resultados obtenidos después de la imposición al individuo es la pérdida de sus referentes históricos, así se observa en “Viva la Cordillera de Los

Andes” donde el antipoeta se afana por la exacerbación de un nacionalismo desconcertado, su exaltación se convierte en una duda chocante como en los cuestionamientos que no se responden en “Preguntas a la hora del té”:

Tengo unas ganas locas de gritar
Viva la Cordillera de los Andes
Muera la Cordillera de la Costa.
La razón ni siquiera la sospecho

Pero no puedo más:

[...]

¿Oyeron lo que dije?
¡Se terminaron las contemplaciones!
¡Viva la Cordillera de los Andes!
¡Muera la Cordillera de la Costa!

Claro que no respondo
Si se me cortan las cuerdas vocales
(En un caso como éste
Es bastante probable que se corten)
Bueno, si se me cortan
Quiere decir que no tengo remedio
Que se perdió la última esperanza.

(Parra, 2006, pág. 87).

En la segunda mitad del antipoema hay un recurso muy empleado por el autor que consiste en transformarse en los nombres de una lista caracterizada por la contrariedad, de un comerciante pasando por un profesor hasta llegar a un pequeño burgués; esto remite a los tres componentes de la sociedad moderna de Saint Simón: el hombre de ciencia, el comerciante y el poeta representado por el profesor. Se describe entre líneas en “Viva la Cordillera de Los Andes” la presencia del político y su discurso emitido en un espacio de privilegio desde el balcón donde emite su mensaje o grito de conmemoración: “...me subo a los balcones / Para gritar

a todo lo que doy / ¡Viva la cordillera de los Andes! / ¡¡Muera la Cordillera de la Costa!!” (vv. 32-36). El antipoeta es en realidad un político que convoca a distintos sujetos de una sociedad para caricaturizar los símbolos de cohesión social como quien anuncia al mismo tiempo la pérdida de las características tradicionales de la poesía:

Yo soy un mercader Indiferente
a las puestas de sol
Un profesor de pantalones verdes
Que se deshace en gotas de rocío
Un pequeño burgués es lo que soy
¡Qué me importan a mí los arreboles!
Sin embargo me subo a los balcones
Para gritar a todo lo que doy
¡Viva la Cordillera de los Andes!
¡¡Muera la Cordillera de la Costa!!

Perdonadme si pierdo la razón
En el jardín de la naturaleza
Pero debo gritar hasta morir
¡¡Viva la Cordillera de los Andes!!
¡¡¡Muera la Cordillera de la Costa!!!

(Parra, 2006, pág. 88).

Si la modernidad modificó el quehacer poético por una crisis de racionalidad, la antipoesía surge en el momento que la modernidad empieza a diluirse cuando ya no puede designar el presente a partir del pasado, es decir, el concepto de modernidad parece ser negado porque equivale a una medida de poco más de dos siglos que va de la Ilustración hasta aproximadamente la primera mitad del siglo XX, por tanto, ya no puede definir el porvenir. De esta forma, el concepto de modernidad de Baudelaire que presenta Calinescu permite comprender el de Parra pues en ambos hay una estética de contrariedad creativa y estrategia de disimilitud: “La

modernidad puede, entonces, definirse como la posibilidad paradójica de trascender el flujo de historicidad en su inmediatez más concreta” (Calinescu, 2003, pág. 63). Si el concepto de paradoja⁵ permite avanzar en la definición que Baudelaire hizo de la modernidad, esto lleva a comprender la posición de Parra en torno a que los opuestos son necesarios para designar lo moderno:

Como he intentado sugerir, «moderno» era para Baudelaire un privilegiado espacio semántico, un lugar donde coincidían los opuestos [...] le atraía sin duda alguna la falta de neutralidad de «moderno» como noción, que unas veces podía utilizar de modo despectivo, otras de modo positivo, y que finalmente pudo fundir en el molde más comprensivo y altamente original de modernité. Así ser «moderno» se convirtió en la norma central de una estética que podría describirse como una dialéctica de la temporalidad (girando sobre las nociones de permanencia y no-permanencia) aplicada a las artes. (Calinescu, 2003, págs. 96-97).

Baudelaire afirma que el artista requiere de su imaginación para dar expresión a la modernidad, así, el poeta penetra en su actualidad porque es su fuente de originalidad, no se trata de la perdurabilidad del arte, sino de la instantaneidad. Esto se ejemplifica en los versos de “Rompecabezas” que muestran la reacción imaginativa del sujeto que acepta: “Yo no tengo remedio”. El antipoema es el pie de foto del individuo en contradicción: “Yo soy quien se expresa mal / Expresa en vistas de qué” (vv.16-17). Las preguntas al final subrayan la condición antitética del sujeto, lo cual es fundamental para comprender la contradicción como una categoría que expresa la fuente de su desarrollo (Timofeevitsj Frolov, 1984, pág. 87). Sin esta

⁵ Entiéndase la paradoja como una figura lógica que consiste en afirmar algo en apariencia absurdo por chocar contra las corrientes, adscritas al buen sentido, o a veces opuestas (frecuentemente en forma de oxímoron) al propio enunciado en que se inscriben. Ejem.: *Los países pobres son riquísimos; que muero porque no muero; mi soliloquio es plática con ese buen amigo* (A. Machado). Se ha hablado mucho del gusto de Unamuno por las construcciones paradójicas, hasta considerarlas una de las constantes de su escritura. (Marchese, 2013, pág. 307).

condición, la antipoesía sería un movimiento esporádico de emulación vanguardista y no se hubiera constituido como principio. La contradicción en la antipoesía no es de inconsecuencia de pensamiento, sino de movimiento, se desarrolla en sí misma por objetos que figuran semejanza y diferencia:

La identidad es ya el germen de la contradicción, pues lo viejo, siendo esencialmente idéntico a sí mismo, contiene premisas de lo nuevo, es decir, elementos que lo diferencian de sí mismo, pero subordinados a la identidad. La diferencia es también una contradicción del todo desarrollada, pues, aunque a primer plano se promueve la coexistencia de lo nuevo y lo viejo, lo nuevo se ha formado y sigue desarrollándose a partir de lo viejo y en ligazón con lo viejo. (Timofeevitsj Frolov, 1984, pág. 87).

En la antipoesía la contradicción se desarrolla gracias a la sustracción de lo viejo por lo nuevo, por ello, la división de *Poemas* y *antipoemas* distingue la poesía y la antipoesía. En esta proyección el nexo es dialéctico: lo nuevo se cumple con la negación de lo viejo. En la antipoesía lo nuevo de la vanguardia y sus efectos culmina con la negación de la lírica popular. La contradicción es vital porque los objetos de poetización se originan recíprocamente como diferentes el uno del otro: “Al negarse mutuamente, los aspectos contrarios se transforman el uno en el otro, son idénticos”(Timofeevitsj Frolov, 1984, pág. 87), la oposición no es sólo exterior, su interiorización es la fase culminante de la contradicción. Para revisar la contradicción como fundamento antipoético es necesaria la interpretación de Calinescu sobre Meyer acerca de que el punto de contradicción es un estado-permanente fluctuante, es decir, el cambio se encuentra en la quietud total del mundo y la contradicción es aparente porque lo estático no es la ausencia de novedad sino la ausencia de cambio: “Esta estasis me parece una consecuencia de las irreducibles contradicciones implicadas en el concepto de tiempo de la

caída moral: “liceo obscuro” (v. 3), “cara abofeteada” (v. 7), “nariz podrida” (v.9), “tiza degradante” (v. 10), “venenosa luna miserable” (v. 16), “pan imperdonable” (v. 18), “formas extrañas” (v. 24), “carreras locas” (v. 25), “conversaciones criminales” (v. 26), “escasos pelos” (v. 29), “arrugas infernales” (v. 30), “mesón inconfortable” (v. 36). “Autorretrato” y “Rompecabezas” son exámenes del antipoeta, en ellos se escruta a sí mismo y se destituye de forma violenta como poeta, se erradica el “Joven, lleno de bellos ideales” (v. 32) por un personaje diezmado en “Autorretrato” y el caos surrealista de “Rompecabezas”. El antipoeta crea una imagen del profesor derrotado por el espacio el tiempo; por la relación de lo inmediato: “cuarenta horas semanales” (v. 6) en cruce con lo percedero: “quinientas horas semanales” (v. 38). La trascendencia se da en la desvirtuación del tiempo por el efecto del dislate vanguardista, asimismo por el cambio de sentimientos y acciones, esto se observa cuando el antipoeta pasa de la pesadumbre a la anarquía imaginativa:

AUTORRETRATO

Considerad, muchachos, Este gabán de fraile mendicante: Soy profesor en un liceo obscuro, He perdido la voz haciendo clases. (Después de todo o nada Hago cuarenta horas semanales). ¿Qué les dice mi cara abofeteada? ¡Verdad que inspira lástima mirarme! Y qué decís de esta nariz podrida Por la cal de la tiza degradante.	5 10
 En materia de ojos, a tres metros No reconozco ni a mi propia madre. ¿Qué me sucede? -¡Nada! Me los he arruinado haciendo clases: La mala luz, el sol, La venenosa luna miserable. Y todo ¡para qué! Para ganar un pan imperdonable Duro como la cara del burgués	 15

Y con olor y con sabor a sangre. 20
¡Para qué hemos nacido como hombres
Si nos dan una muerte de animales!

Por el exceso de trabajo, a veces
Veo formas extrañas en el aire,
Oigo carreras locas, 25

Risas, conversaciones criminales.
Observad estas manos
Y estas mejillas blancas de cadáver,
Estos escasos pelos que me quedan. 30
¡Estas negras arrugas infernales!

Sin embargo yo fui tal como ustedes,
Joven, lleno de bellos ideales
Soñé fundiendo el cobre
Y limando las caras del diamante: 35
Aquí me tienen hoy

Detrás de este mesón inconfortable
Embrutecido por el sonsonete
De las quinientas horas semanales.

(Parra, 2006, págs. 24-25).

ROMPECABEZAS

No doy a nadie el derecho.
Adoro un trozo de trapo.
Traslado tumbas de lugar.

Traslado tumbas de lugar.
No doy a nadie el derecho. 5
Yo soy un tipo ridículo
A los rayos del sol,
Azote de las fuentes de soda
Yo me muero de rabia.

Yo no tengo remedio, 10
Mis propios pelos me acusan
En un altar de ocasión
Las máquinas no perdonan.

Me río detrás de una silla,
mi cara se llena de moscas. 15

Yo soy quien se expresa mal
Expresa en vistas de qué.

Yo tartamudeo,
Con el pie toco una especie de feto.

¿Para qué son estos estómagos?
¿Quién hizo esta mescolanza?
Lo mejor es hacer el indio.
Yo digo una cosa por otra.

20

(Parra, 2006, pág. 35).

El poema “Autorretrato” y “Rompecabezas” tienen un sentido de provocación que coincide con la voluntad de Baudelaire en *Pequeños poemas en prosa*, por ejemplo en “El juguete del pobre” la descripción que inicia con: “Quiero una idea sobre una diversión inocente...” (2014, pág. 85) descubre al final que: “el juguete al que el pequeño Adán irritaba, [...] ¡era una rata viva!” (2014, pág. 86). Hay una ruptura de significados para obtener un efecto contrario al esperado. Si la idea de modernidad de Baudelaire concibe la contrariedad como fundamental, en el antipoema el coloquio de opuestos es también fundamental: “Yo digo una cosa por otra” (v.23). La analogía entre el poeta francés y el chileno muestra que sus programas coinciden en la deliberación creativa por sobre la norma o la raíz popular la cual amplifica el núcleo de creación estructural de su programa y afirma su variación que va del romance, la canción, pasando por la oda, hasta llegar al madrigal y el soliloquio. De la misma manera pueden ser referentes obras como *Pequeños poemas en prosa*, *Las flores del mal*, *Los cantos de Maldoror*, *El hombre aproximado* o *Poeta en Nueva York*. Más allá de identificar la suma de su influencia, es preferible identificar que su programa obedece empalmes variados que acredita su propiedad paradójica y presenta proposiciones de la sintomatología del hombre:

El mundo moderno es una gran cloaca:
Los restoranes de lujo están atestados de cadáveres digestivos
Y de pájaros que vuelan peligrosamente a escasa altura.

Esto no es todo: Los hospitales están llenos de impostores,
Sin mencionar a los herederos del espíritu que establecen sus colonias en el ano de
los recién operados.

(Parra, 2005, págs. 108-109).

La antipoesía despejará todo propósito de interpretación de la realidad de forma optimista y seguirá los contenidos de la poesía popular que en su devenir histórico ha mostrado su naturaleza satírica, el escarnio, la ironía o la crueldad como en el Romancero Viejo o en la obra de Lope de Vega, Quevedo, Cervantes y Góngora. Sobre estas relaciones, Hugo Montes Brunet piensa que Parra es el modulador de una tradición lírica clásica que inicia en la Edad Media con el Arcipreste de Hita y alcanza en el siglo XVII una nueva cima con Quevedo; Parra finaliza la lista de estos poetas porque sus antipoemas tienen una base de lírica popular y al mismo tiempo promueven un estilo *avant la lettre*. Brunet localiza esto mismo en la relación con el romanticismo debido a la serie de oposiciones integrales:

Empezamos este excursus con Víctor Hugo y su Manifiesto romántico (1971), de 1827, fecha del estreno de Cromwell. Recuerda Víctor Hugo que el cristianismo lleva la poesía a la verdad. Y añade que en la creación no todo es hermoso, que “lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz”. Invita a descansar de lo hermoso. De hecho, al parecer de Víctor Hugo, actualmente hay un predominio de lo grotesco sobre lo sublime [...] Esta apertura romántica abrió las puertas a los poetas franceses de la segunda mitad del siglo XIX hacia el “feísmo”. Ya el título del principal poemario de Baudelaire es claro: Las flores del mal. De él basta recordar el comienzo del poema “Una carroña” (Montes Brunet, 2014, pág. 18).

El sentido paradójico es inherente al programa de Nicanor Parra, y que no se describe en un decálogo, sino que se anota en un manifiesto volátil por su naturaleza escritural, lo cual complejiza su composición ya que es improbable la uniformidad de sus elementos. Debe señalarse que si bien la antipoesía arranca de

la poesía popular, su objeto es la conceptualización radical, como se comprueba en “Advertencia”; una exhortación integral y paradójica:

Yo no permito que nadie me diga
Que no comprende los antipoemas
Todos deben reír a carcajadas.

Para eso me rompo la cabeza
Para llegar al alma del lector.

Déjense de preguntas.
En el lecho de muerte
Cada uno se rasca con sus uñas.

Además una cosa:

Yo no tengo ningún inconveniente
En meterme en camisa de once varas.

(Parra, 2006, pág. 89).

Nótese el sello inicial de negación en los primeros versos con que la antipoesía emplea un lenguaje popular y una técnica de poetización narrativa: “Yo no permito que nadie me diga / Que no comprende los antipoemas / Todos deben reír a carcajadas” (Parra, 2006, pág. 89). Con la broma existe un reclamo que colige su facultad de observación: “Para eso me rompo la cabeza / Para llegar al alma del lector”. (pág. 89). Ante las interrogantes, el autor no interpreta, sino que rebaja el análisis a un solipsismo vano: “Déjense de preguntas. / En el lecho de muerte / Cada uno se rasca con sus uñas”. (pág. 89). La actitud de contraposición del antipoeta infunde un tono de yoísmo: “Además una cosa: / Yo no tengo ningún inconveniente / En meterme en camisa de once varas.” No tiene reparo complejizar el acto poético ni internarse en el plano de la paradoja porque se aboca a suscribir la contradicción como principio de su proyecto. En relación a esto, Julio Ortega sostiene que: “Parra

puso en práctica una poética de la contra-dicción: la “antipoesía” asumía con fervor su primer día iconoclasta a la vez que actualizaba la tradición, tan clásica como popular, de la temporalidad de lo oral y la inmediatez del nombre (Parra, 1993, pág. 7). De esta manera, Tatiana Bubnova menciona poética es la disciplina cuyo objeto es el estudio sistemático de la literatura en el sentido más amplio: desde el punto de vista estético” (Bubnova, 2002, pág. 12). La autora considera que el dominio de la poética es teórico y literario, porque: “nos remite al conjunto de principios o reglas que rigen la obra de un escritor particular.” (pág. 16) Si bien se pueden coleccionar los elementos que intervienen en la escritura de uno u otro poeta, en el caso de Parra no es exacto hablar del tema, por ello, es preferible la palabra programa que el propio Julio Ortega emplea y corresponde con una escritura que se extrae. En el marco de la modernidad la variabilidad hace de la antipoesía una obra ambigua y de variabilidad. Sobre esto, en el libro *Discursos de sobremesa*, el sarcasmo, la brevedad y el uso de signos suprimen la formalidad del *ars poética*, tema que Parra embroma en su “Arte Poética I y II”:

ARTE POÉTICA I
1% de inspiración
2 de transpiración
& el resto...
Suerte

ARTE POÉTICA 2
Lo 1° sentarse en el trano
& lo de + sería lo de –

(Parra, 2012, págs. 632-633).

Esto se constatará en trabajos posteriores cuando la antipoesía hará su traspaso formal a la desarticulación de los versos en *Obras Públicas*. En la antipoesía cada

viso de regla será cancelado o consumido en el mismo acto escritural. Un mismo anuncio se encuentra en “Cambios de nombre” donde se lee: “Mi posición es ésta: / El poeta no cumple su palabra / Si no cambia los nombres de las cosas.” (2006, pág. 85). El programa antipoético es antitético y un hecho contra el sistema de representación, distinto a la descripción de Bubnova, pero más importante todavía, esta tarea le aseguró a Parra una labor de constante síntesis.

Situación de vanguardia

La relación de la antipoesía y la vanguardia se da por una dinámica que postula el trabajo de Parra como una neovanguardia o forma de la post-vanguardia; la antipoesía se fundó en un terreno donde es un reflejo de la combinación de una tradición de vanguardia. Esto concede a la antipoesía ser un acontecimiento literario que posibilita la combinación de materias y subgéneros, para comprenderlo, es preciso examinar a fondo la idea de la antipoesía como vanguardia. Beutler considera la posibilidad de llamar a la antipoesía una vanguardia. Del mismo tema hay un artículo de Federico Schopf: “Del vanguardismo a la antipoesía”. Ambos artículos son fuentes que demuestran la relación de Parra con la filosofía de vanguardia. En este sentido, en palabras de Schopf, Parra siguió una tradición de vanguardia para darle genealogía a su poesía y postularla desde la disidencia:

Ya el primer antipoema nos advierte que la relación con el lector es otra que en la poética tradicional. No se satisfacen sus costumbres (vicios), con la repetición de modelos literarios o formas institucionalizadas de comunicación lírica (formas que provienen de la poética modernista y también de modalidades vanguardistas que se

han institucionalizado y convertido en sujeto de «experiencia estética», adorno social). El discurso antipoético rechaza la complicidad de sus lectores con el poeta en una empresa común de sublimación estética. Por eso - aunque no sólo por eso - la nueva relación se hace explícitamente agresiva (Schopf, 1971, pág. 41).

En el caso de Beutler, el poeta chileno entroncó con las corrientes de vanguardia para reventar la Arcadia institucional de Chile con una nueva poesía que demostrará el sinsentido de la vida y el desmerecimiento de los valores humanos: “Si esta posición de iconoclasta lo emparenta con la primera generación vanguardista —los futuristas y los dadaístas— su pesimismo lo separa profundamente de la fuerza vital y esperanzada de un Marinetti y hasta de un André Breton” (pág. 323). Las dos opiniones no zanján lo esencial, que Parra empleó la vanguardia y la filtró para su obra sin aceptar el estatismo que desmotivaba la libertad creativa, por esta razón, Parra acudió a los rudimentos de la miscelánea creativa que contravenía cierta normativa de los grupos de vanguardia. Esto le permitió escapar del rango de los ismos, de lo contrario la antipoesía se habría reducido a un subproducto dadá o surrealista. Estos movimientos influyentes en el origen de la antipoesía, no definen la amplitud paradigmática de la obra de Parra. Antes de avanzar en la relación entre antipoesía y vanguardia, se requiere una síntesis temporal del término vanguardia que anteceda el análisis de textos donde se reconozca su influencia.

La vanguardia es uno de los rostros de la modernidad, su denominación nace de la jerga militar durante la primera mitad del siglo XIX cuando los artistas se autodenominaban modernos y empleaban la metáfora de *Avant-Gard* aludiendo al avance frontal de las tropas militares. En el tiempo en que la modernidad implicó un compromiso transformador por su crítica radical del pasado y la divulgación de

nuevos valores para el futuro, la semántica militar *Avant-Gard* ayudó a promover una conciencia que aplaudiera el inconformismo, mantuviera un espíritu de búsqueda, concibiera el tiempo como lineal no regresivo y sobre todo desconfiara de lo tradicional como una determinación cultural. Calinescu menciona que estos rasgos fueron tamiz de la modernidad:

Fue la propia alianza de la modernidad con el tiempo y la duradera confianza en el concepto de progreso lo que hizo posible el mito de una vanguardia autoconsciente y heroica en la lucha por el futuro. Históricamente, la vanguardia comenzó dramatizando ciertos elementos constitutivos de la idea de modernidad y convirtiéndolos en piedras angulares de su *ethos* revolucionario. (2003, pág. 104).

El concepto de *Avant-Gard* fue una versión de la modernidad radicalizada en política y cultura social. Una de las facetas que identificaba al vanguardista eran las de un revolucionario que condenaba el pasado a favor de una visión transformadora no opresiva ni tradicional. El doctrinario revolucionario enfrentó la tradición de largos periodos en que se conservó un ideario cultural impositivo, reaccionó contra esto para suprimir la visión determinista del futuro, pero fue absorbido en su misión por la falta de reflexión sobre su progreso pues creía que el futuro estaba asegurado al terminar la batalla contra la tradición, el uso de técnicas subversivas eran el sello del radicalismo contra la tradición, mas no le alcanzarían para advertir el peligro de posponer su propio futuro. Su elemento más pernicioso fue el nihilismo omniabarcador que tuvo consecuencias destructivas. En este sentido, Calinescu habla de la estética suicida dadaísta del antiarte por el antiarte que intervino el camino de la vanguardia:

la vanguardia sigue un curso de desarrollo esencialmente parecido a la idea más antigua y más comprensiva de modernidad. Este paralelismo se debe ciertamente al hecho de basarse originalmente en el mismo concepto lineal e irreversible del tiempo y, como consecuencia, está enfrentada con todos los dilemas e incompatibilidades implicadas o incluso prefiguradas en el ámbito más amplio de modernidad. (2003, págs. 104-105).

La vanguardia en el marco la modernidad es uno de sus rostros inflexibles a la tradición, lo que la hizo simpatizar con la metáfora *Avant-Garde* pues describía su plan de acción. Esto llevó a la creación de un credo contra los movimientos artísticos pasados, pero con elementos de la tradición moderna para colocar a la vanguardia en situaciones inesperadas, hacerla irreconocible y desmarcarla de movimientos como el romanticismo. Al hablar de vanguardia, Calinescu se remonta al Renacimiento para cerciorarse de que la palabra en ese periodo tenía poco que ver con: “una autoconsciente posición avanzada en política, literatura y arte, religión” (2003, pág. 105). El término adquiere su rúbrica de modernidad en el Renacimiento al desarrollar un significado figurativo de la mano de Etienne Pasquier cuando explicó la confrontación de los poetas franceses Théodore de Bèze, Maurice Scève y Jacques Pelletier du Mans quienes avanzaron a la vanguardia contra la ignorancia. Años después se cedería la responsabilidad a Pierre de Ronsard de Vendôme y Joachim du Bellay de Anjou quienes combatirían la poesía antigua y sus modelos latinos: “Pasquier está evidentemente encantado de indicar cuándo y cómo los poetas franceses modernos son superiores a sus maestros antiguos” (2003, pág. 107). La actitud moderna de los poetas franceses empleó la analogía de vanguardia por ciertos detalles estilísticos ya que existía para entonces: “una *competición* por la supremacía estética entre modernos y antiguos” (2003, pág. 107). Con esta declaración Pasquier pronostica la *Querrela* de los Antiguos y los Modernos. El

término vanguardia habla que ciertos poetas que no formaban un grupo de vanguardia sino uno cuyo estilo poético ejemplificaba la evolución de la literatura francesa. Esto llevó a Calinescu a distinguir que un poeta vanguardista es autoconsciente de sí mismo y su obra: “la autoconciencia —o la ilusión de autoconciencia— es absolutamente crucial para la definición de la vanguardia más reciente” (2003, pág. 108). Luego de Pasquier, en 1794, un periódico jacobino *L'Avant-garde de l'armee des Pyrenées orientales* se dedicó a divulgar la postura política revolucionaria en sus lectores, este hecho dejó ver un ambiente social donde la palabra vanguardia era absorbida por la política:

Podemos considerar por tanto la década de 1790 como punto de partida para la posterior carrera del concepto de vanguardia en el pensamiento político radical. En una percepción retrospectiva, considerando las potencialidades analógicas de la noción militar, no resulta difícil explicar el atractivo que tiene la metáfora para diversos tipos de filosofías revolucionarias, y orientadas por tanto hacia el futuro (2003, págs. 108-109).

Es fácil entender que el uso de la palabra vanguardia desde su diferenciación romántica tiene un contexto derivado del lenguaje revolucionario donde el arte y la política entablan un diálogo escrito en 1825: «*L' artista, le savant et l' industriel*», su autor Olinde Rodrigues, influenciado por el socialismo de Saint-Simón, escribe que los artistas, los científicos y los industriales estaban destinados a gobernar el estado ideal con los artistas a la cabeza:

Como podemos ver fácilmente, al artista se le asignaba un rol específicamente «vanguardista», aunque el término mismo no se empleaba en este contexto. Para Saint-Simón, el artista es el «hombre de imaginación» y, como tal, es capaz no sólo de prever el futuro sino también de crearlo. Su grandiosa tarea es tomar la «Edad Dorada» del pasado y proyectar su mágico resplandor del futuro. En *Del' organisartion*

sociale (1825), Saint-Simón se imagina a los artistas abriendo la «marcha», la marcha triunfante hacia el bienestar y felicidad de toda la humanidad. (2003, pág. 110).

Artistas y poetas debían emprender la marcha por la defensa del presente y el futuro de las nuevas generaciones, ser responsables del porvenir de una sociedad consciente de las bendiciones civilizatorias, para lograrlo: “utilizarán todos los medios de las artes, elocuencia, poesía, pintura, música; en una palabra, desarrollarán el aspecto poético del nuevo sistema” (Calinescu, 2003, pág. 110). La paradoja de esta utopía consistía en que se despojaba al artista de su naturaleza de creación autónoma y libre a cambio del honor de encabezar el movimiento que disminuiría su libertad por estar atado a las condiciones objetivas del programa social:

Esta concepción utilitario-didáctica, que le asigna al artista un rol vanguardista sólo para hacer de él un soldado disciplinado o militante, se afirma incluso de forma menos ambigua en el diálogo de Rodrigues. Si los artistas han desempeñado anteriormente solo un rol secundario en la vida social afirma Rodrigues eso se debió a que les faltaba un «impulso común» y una «idea general» (2003, págs. 110-111).

El socialismo centralizado lo encabezaría el artista seguido del científico y el industrial, esta relación es clave para entender la filosofía de Saint-Simón y Rodrigues dictada por un socialismo que postula al poeta como un visionario de la cultura, quien debía estandarizar con sus recursos a la sociedad y fortalecer con su arte para la acción entre conciudadanos. Las armas de Rodrigues fueron la escultura, la pintura, la poesía, la música, la novela y el teatro; estos medios promoverían la victoria ciudadana para reiterar la misión de la vanguardia social:

Nos dirigimos a la imaginación y sentimientos de la gente: se supone por tanto que logramos el tipo de acción más vivió y decisivo: y si hoy día parece que no tenemos ningún rol o como mucho uno muy secundario, eso se ha debido al resultado de carecer las artes de un impulso común y de una idea general, que son esenciales para su energía y éxito. (2003, pág. 111).

Rodrigues depositó en el artista y el poeta características militares, impuso el imperativo de la diligencia entregada a su pueblo. Con esto, Calinescu diferenció a Pasquier y Rodrigues, al decir que para el primero, la vanguardia fue una figura estilística y para el segundo una misión. Estas ideas dejan ver que la vanguardia como metáfora, siempre ha significado estar adelantado a su tiempo:

Esta conciencia no sólo les impone un sentido de misión a los representantes de la vanguardia, sino que les confiere los privilegios y responsabilidades del liderazgo. Ser miembro de la vanguardia es formar parte de una élite aunque esta élite, a diferencia de las clases dominantes o grupos del pasado, está comprometida con un programa totalmente antielitista, cuyo objetivo utópico final es que toda la gente comparta de forma igualitaria todos los beneficios de la vida. (2003, pág. 112).

En este sentido se trata de la relación entre vanguardia y marxismo como dos relatos donde el segundo fue la última vanguardia política del siglo XIX que anhelo la materialización de la utopía: “Este enfoque elitista-antielitista respecto al problema de la vanguardia ha sido conservado [...] en la teoría marxista-leninista del partido como vanguardia revolucionaria del proletariado” (pág. 112). Este es un punto de llegada para que Calinescu compare el enfoque “elitista antielitista” del marxismo con los rasgos de las primeras vanguardias artísticas del siglo XX. La singularidad de lo dicho consiste en vincular la política y el arte, incluso existe una sentencia de Lautréamont que ilustra esto: «La poesía debería hacerse no sólo por uno sino por todos»:

La principal diferencia entre las vanguardias política y artística de los últimos cien años consiste en la insistencia de esta última sobre el potencial *independientemente* revolucionario del arte, mientras que la primera tiende a justificar la idea contraria, a saber, que el arte debe someterse a los requisitos y necesidades de los políticos revolucionarios. Pero ambas comienzan a partir de la misma premisa: la vida debe cambiarse radicalmente. (2003, pág. 12).

El objetivo de ambas vanguardias marxista y artística coincide en la anarquía utópica, recuérdese el pensamiento de Saint-Simón y Rodrigues sobre la misión del artista y el poeta como profeta, entonces se advertirá que el romanticismo ya había profesado esa tendencia: “todos los románticos de mentalidad progresista sostuvieron la creencia en el rol vanguardista de la poesía, aunque incluso no utilizaran el término «vanguardista»” (2003, pág. 112). El ejemplo que reconoce Calinescu es el de Percy Bysshe Shelley quien decía que un poeta centraría su moralidad para tener una tarea que popularizara las ideas y la imaginación. Para Shelley el poeta es un heraldo: “el reconocido legislador del mundo” (2003, pág. 113). En el pensamiento de un poeta romántico como Shelley el poeta es un hombre de imaginación, un mensajero del porvenir. Mientras que para Saint-Simón y Rodrigues el poeta cumple una función social por su acción colectora de impulsos comunes. Shelley enfatiza la imaginación como de alta calidad moral, esto permite comprender la idea de vanguardia política hacia su evolución artística, algo que Gabriel Désiré Laverdant observó en *De la misión de l' art du role des artistes* de 1845 para entender el arte como propaganda revolucionaria e instrumento de reforma social. Calinescu recupera una declaración del crítico para comprender el efecto del arte y la creación:

El arte, expresión de la Sociedad, comunica, en su más alto vuelo, las tendencias sociales más avanzadas: es el precursor y el revelador. Así que para saber si el arte ejecuta con dignidad su rol como iniciador, si el artista pertenece realmente a la vanguardia, uno debe saber hacia dónde va la Humanidad, y cuál es el destino de nuestra especie. (2003, pág. 114).

En el escaño más alto del siglo XIX descansa la concepción del arte orientada por el anarquismo que imantó a los individualistas románticos, mismos que suscribieron la doctrina del arte por el arte como signo radical de un planteamiento político y estético; esto se comprobó con la aparición de reformadores utópicos, socialistas y anarquistas que: “defendieron un arte comprometido, militante y políticamente responsable” (Calinescu, 2003, pág. 114), que influyeron con su radicalismo a través de exordios lingüísticos derivados de una jerga de acción política con que impulsarían a sus seguidores para condenar la cultura oficial. Por ejemplo, Stéphane Mallarmé dijo que el poeta debía estar dispuesto a entrar en: “huelga ante la sociedad” (2003, pág. 115). Otro autor que comprendió la noción de vanguardia en la mitad del siglo XIX fue Honoré de Balzac, para este novelista la vanguardia era el lugar común de la retórica revolucionaria, divulgó la vanguardia con la voz de sus personajes radicales republicanos que tienen el objetivo de trazar la imagen ideológica de la vanguardia como: “una fuerza subversiva que prepara la gran explosión que haría saltar por los aires todas las estructuras sociales existentes” (2003, pág. 116). Se trazó el cuadro social de un mundo nuevo con la ejecución moralizadora de la vanguardia como eje radical, en literatura esto llevó a obedecer el compromiso del hecho propagandístico:

Frecuentemente utilizado en el lenguaje político del radicalismo, el término vanguardia, cuando se aplica a la literatura o las artes, tendía a indicar el tipo de

compromiso que se habría esperado de un artista para que concibiera que su rol consiste principalmente en propaganda de partido [...] una de las razones por las que Baudelaire, a principios de la década de 1860, no le gustaba y desaprobaba tanto el término [...] Proclamó de forma no ambigua su amargo desprecio de los *littérateurs d' Avant-garde* [...] La profunda inteligencia de Baudelaire se quedó sorprendida con la paradoja de vanguardia [...] el no-conformismo reducido a un tipo de disciplina *militar* o, lo que es peor, a un conformismo borreguil. (2003, pág. 117).

El legado de la vanguardia decimonónica fue de retórica revolucionaria, lo que ayudó a la aparición de los grupos de vanguardia; la actual tesis no los estudia de forma puntual pues no se intenta exponer que Parra los continuó, el acercamiento del antipoeta fue el de un académico que se decide por la intertextualidad. Para entonces habían pasado algunos años después del caos de las vanguardias del siglo XX derivado de la falta de base teórica y supervisión política. Parra había observado su decadencia y muerte, esto lo llevó a definir su relación con ellas como un poeta que no provenía exclusivamente las vanguardias, pero que podía reutilizar su retórica revolucionaria para reconfigurarla en la antipoesía, esta fue su manera de tomar distancia de las mismas. En *Emergency poems* hay dos antipoemas que aluden no sólo a la figura del político, sino también a la del artista revolucionario:

MOSCAS EN LA MIERDA

Al señor -al turista -al revolucionario
me gustaría hacerles una sola pregunta:
¿alguna vez vieron una nube de moscas
revolotear en torno a una plasta de mierda
aterrizar y trabajar en la mierda?
¿han visto moscas alguna vez en la mierda?

porque yo nací y me crié con las moscas
en una casa rodeada de mierda

(Parra, 2006, pág. 284).

FUERON EXACTAMENTE COMO FUERON

adoraron la luna - pero poco
fabricaban canastos de madera
no tuvieron idea de música
fornicaban de pie
enterraban a sus muertos de pie
fueron exactamente como fueron

(pág. 285).

En uno y otro antipoema el discurso es valorativo del trabajo del vanguardista revolucionario que Parra no desconoce pues él mismo fue introducido con “Gato en el camino”, texto de extracción experimental. Lo que se atina a leer en los antipoemas citados es el juicio que sobre la actitud vanguardista tiene el antipoeta. Sobre este punto, Calinescu recupera que la palabra vanguardia en el ámbito artístico, previo a la Primera Guerra Mundial, era un término que creaba desconfianza, es el caso de Guillaume Apollinaire quien tenía abulia por los experimentos del futurismo italiano. Se conoce su reacción sobre la exposición futurista de París en 1912 cuando el poeta de *Alcoholes* declaró: “Los jóvenes pintores futuristas pueden competir con algunos de nuestros artistas de vanguardia, pero todavía son débiles alumnos de Picasso” (2003, pág. 123). Concluye con que los futuristas a pesar de declararse contrarios a las escuelas francesas no lograban ser más que imitadores del extremismo francés. En 1917 intercambia el término vanguardia por *esprit nouveau* en su discurso “L’ esprit nouveau et les poètes” y en él propone que la naturaleza paradójica de la vanguardia no podrá ser evitada además que su precariedad teórica no fincará ninguna base; por ello, es el resultado de un proceso histórico que la transformó hasta impulsarla hacia un terreno sin restricciones políticas ni ideológicas:

Hacia la segunda década de nuestro siglo, la vanguardia, como concepto artístico, se había hecho lo suficientemente comprensiva como para no designar ni a una ni a otra, sino a todas las *nuevas escuelas* cuyos programas estéticos se definían, en general, por su rechazo del pasado y por el culto de lo nuevo. Pero no debemos descuidar el hecho de que la novedad se logró, la mayoría de las veces, en todo el proceso de destrucción de la tradición; la máxima anarquista de Bakunin «Destruir es crear», es realmente aplicable a casi todas las actividades de la vanguardia del siglo XX. (Calinescu, 2003, pág. 124).

La agrupación de los distintos movimientos artísticos inauguró una forma de crítica que indica que la vanguardia no anunció ni un estilo ni otro pues en sí misma era un antiestilo. Cabe citar dos condiciones de vanguardia en la época en que pierde su retórica política a cambio de un contexto que valoraba la *contradictio in terminis* en el arte y la literatura:

1) la posibilidad de que sus representantes se les conciba, o se conciban a sí mismos, como adelantados a su tiempo (evidentemente esto no sucede sin una filosofía de la historia progresiva o que al menos esté orientada hacia un objetivo); y 2) la idea de que existe una amarga lucha que hay que entablar contra un enemigo que simboliza las fuerzas del estancamiento, la tiranía del pasado, las viejas formas y modos de pensamiento, que la tradición nos impone para evitar que nos movamos hacia adelante. (Calinescu, 2003, pág. 128).

Con estas condiciones básicas para la existencia de la vanguardia se cumplió el objetivo de delinear una cultura en crisis, así, puede decirse que para la década de 1960 el concepto de vanguardia no fracasó; estuvo protegido por contradicciones internas que fomentarían su reaparición o, mejor dicho, su reutilización en un mundo en permanente trance. Prueba de ello es que en la segunda mitad del siglo XX surge una literatura proveniente de la muerte de la vanguardia que no puede confinarse a una fecha en específico ni antes ni después de la Segunda Guerra Mundial porque murió paulatinamente desde el siglo XIX. Por esta razón, cada vanguardia tiene en

el punto más álgido de su crisis la tendencia a negarse a sí misma, y cuando ya no tiene nada que destruir, está obligada a suicidarse, la vanguardia tiene una estética tanatofílica compuesta de un: “juego intelectual, iconoclasta, culto de falta de seriedad, mistificación, vergonzosos chistes prácticos, humos deliberadamente estúpidos” (Calinescu, 2003, pág. 131). Estos son rasgos de un movimiento destinado a promover la muerte del arte, lo que aparece en sus funerales es un antagonismo puro que se aprecia en fenómenos como la antipoesía.

Históricamente, el nacimiento y desarrollo de la vanguardia se vinculan a la crisis del hombre en un mundo moderno de estamentos resquebrajados donde las obras literarias y artísticas se deshumanizaban, la imagen del hombre se distorsionó y eliminó como primordial. Se creó así un vacío en la creación artística y literaria: “los cubistas y los futuristas estuvieron ciertamente entre los primeros artistas que tuvieron la conciencia de que el Hombre se había convertido en un concepto obsoleto” (2003, pág. 131). La retórica del humanismo anunció la muerte del Hombre y su caída en el nihilismo, lo que lanzó pinceladas de decadencia que derivaron en el pensamiento de Foucault quien establece que el Hombre occidental nace a su conciencia epistemológica en el siglo XVIII y asiste a la muerte de la misma en el XX. Con esto se asocia el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari cuando postularon que el hombre es una máquina deseante que se encuentra en un proceso de automatización, sus ideas son productivas no antropomórficas, piensan que: “el inconsciente funciona como una unidad industrial, es una fábrica del deseo” (Calinescu, 2003, pág. 136). Deleuze y Guattari, dedicados a revisar la obra de Freud a la luz del marxismo concluyeron que la teoría

de la producción ya contenía los conceptos para describir el inconsciente, de esta manera, su postura es más cercana al anarquismo.

El punto de inflexión de la vanguardia es el despertar a su propia inhumación pues sus creencias y valores perdieron sentido junto con su razonamiento anárquico en el escenario de las guerras y la creación de sistemas económicos en el mundo, por ello: “Una de las consecuencias de la crisis de la ideología en general, y de la crisis del humanismo en particular, es un relativismo axiológico bastante generalizado. Incluso en la crítica literaria los juicios de valor son considerados cada vez más irrelevantes.” (Calinescu, 2003, pág. 136). La extinción de las jerarquías fue un trance ideológico de la vanguardia que desmitificó e impulso la idea de que el universo responde a un orden y finalidad determinados. La vanguardia como rostro de modernidad ya no podía guiar, es decir, carecía de interés por las causas finales de las cosas y la visión de postmodernidad todavía estaba lejos para ofrecer el panorama siguiente; aun cuando se habían impulsado las fuerzas que romperían el marco de la modernidad. Calinescu se dedica a diferenciar las etiquetas iniciales de la postmodernidad e inicia con su terminología:

El prefijo *post* es un instrumento terminológico común en el lenguaje de la historia, y es bastante a menudo un medio neutral y conveniente de indicar la posición en el tiempo de ciertos acontecimientos refiriéndolos a un notable momento anterior. El hecho de que un fenómeno específico sea caracterizado en términos de su posterioridad con respecto a otro fenómeno no es algo que sugiera en modo alguno inferioridad. Lo que implica el prefijo *post* es, sin embargo, una ausencia de criterios *positivos* de periodicidad, ausencia que es en general algo característico de periodos de transición. (Calinescu, 2003, pág. 139).

Igualmente, el epíteto post-moderno se localiza por los trabajos de Arnold Joseph Toynbee que, en 1950, pensaba que occidente se encontraba en una mutación cuya transición representaba una periodización que dividía la modernidad en Edad Moderna Temprana (pre-Renacimiento), Edad Moderna (Renacimiento), Edad Moderna Tardía (siglo XVIII hasta la Ilustración) y por último la Edad post-Moderna (séptima década del siglo XIX...). Toynbee pensaba que la civilización occidental moderna se constituía de la clase media o burguesa, es decir, la sociedad se hizo moderna en tanto que la clase burguesa creció y se preparó para ser el factor que predominó en la sociedad. La Edad post-Moderna, de acuerdo con Toynbee, y en contraste con el surgimiento de la clase burguesa, quedaría marcada por el surgimiento de la clase trabajadora industrial que se concentraba en las urbes de manera masificada para derivar en una época de fenómenos de desintegración. Esta imagen se complementa con las aportaciones de Irving Howe y Harry Levin, según el primero, el paso a la postmodernidad se realiza por el surgimiento de la sociedad de masas, en la que las diferencias de clase empiezan a borrarse, los centros de autoridad como la religión, la escuela y la familia pierden su poder vinculante en la población: “la pasividad se convierte en la actitud social y el hombre se transforma en un consumidor, él mismo un producto-de-masas” (Calinescu, 2003, pág. 142). Por su parte, Levin distingue entre moderno y postmoderno al decir que la civilización moderna al nacer de la Ilustración impone al humanismo la responsabilidad de aislar las fuerzas de la sinrazón y asegurar el triunfo del intelecto ante la corriente anti intelectual denominada post-moderna:

Observamos que para Harry Levin —así como para Irving Howe— «moderno» y «postmoderno» están lejos de ser etiquetas históricas o culturales meramente neutrales, empleadas para propósitos de clasificación; implican juicios de valor (y prejuicios también). Así, en el contexto en el que Levin hace uso de ello, «postmoderno» expresa un claro y fuerte sentido de desaprobación; este sentido resultaría incluso un modo más intenso y claro cuando se le examinara contra el fondo de la concepción crítica de Levin considerada como un todo. (Calinescu, 2003, pág. 143).

Los nombres grabados el otro lado de la moneda son los que vieron con esperanza la muerte de la modernidad pues anunció el cese de la intelectualidad arrogante, uno que celebró la agonía de la modernidad y los dolores del parto de la Postmodernidad fue Leslie Fiedler quien argumentó que la literatura del pasado se atribuyó el título de moderna hasta 1950, década en que se inician diversos movimientos. Sin duda, un ejemplo es la antipoesía no como movimiento *per se* sino como un hecho que irrumpió a voces los cortejos fúnebres de la modernidad. Parra en alianza con la cultura popular recuerda lo dicho por Irving Howe, pues si en el paso de la modernidad a la postmodernidad surge la sociedad de masas, Parra optará por una literatura capaz de llegar a la voluntad fatigada de una sociedad a través de un lenguaje habitual, y si la forma de comunicación es el vehículo de paso entre una época y otra. Parra moderniza la poesía popular porque cuando las instituciones de autoridad han perdido su facultad y la sociedad disipa sus diferencias, la poesía se convierte en un reflejo cuyos elementos van de la burla a lo absurdo, dos cuestiones caras al nihilismo:

FRASES

No nos echemos tierra a los ojos
El automóvil es una silla de ruedas
El león está hecho de corderos
Los poetas no tienen biografía

La muerte es un hábito colectivo
Los niños nacen para ser felices
La realidad tiende a desaparecer
Fornicar es un acto diabólico
Dios es un buen amigo de los pobres.

(Parra, 2006, pág. 182).

El devenir del antipoema hace manifiesta la variedad literaria. Esto imantó una generación de poetas: “la antipoesía de Parra amplió las fronteras y abrió cauces a la cotidianidad y al lenguaje ciudadano común y silvestre” (Silva Acevedo, 2015, pág. 38). Parra inspiró a los poetas para asimilar sus propias causas y moverse por un instinto de demolición de la realidad, el trabajo poético en su misión sansimoniana busca alentar el proceso de renovación cultural y social con una poesía de lengua coloquial en el marco de una sociedad que debe acoger nuevo conocimiento en relación con el mundo:

LA SITUACIÓN SE TORNA DELICADA

Basta mirar el sol
a través de un vidrio ahumado
para ver que la cosa va mal;
¿o les parece a ustedes que va bien?

Yo propongo volver
a los coches tirados por caballos
al avión a vapor
a los televisores de piedra.

Los antiguos tenían razón:
hay que volver a cocinar a leña.

(Parra, 2006, pág. 193).

En el antipoema hay un despertar de forma imperativa a la nueva realidad, incluso de forma onírica como lo plantea en “La trampa” de *Poemas y antipoemas*: “A soñar,

a idear mecanismos, a resolver pequeños problemas de emergencia” (pág. 52). El acento panfletario de la última parte del libro renuncia al misterio de la poesía. El antipoeta está sumergido en la masa urbana entrampado por la soledad, el ocio, la violencia, la incomunicación, el trabajo, el consumismo, etc. Como se lee en el primer verso: “rehuía las escenas demasiado misteriosas” (Parra, 2006, pág. 52). El antipoeta elude el misterio del nuevo siglo porque lo depreda a sí mismo y lo lleva al nihilismo, su voz sobrevive en el caos donde abandono y anonimato son la constante de la existencia. De acuerdo con esta lectura, en otro antipoema: “Recuerdos de juventud” se ejemplifica la trivialidad del extravío de la presencia:

Lo cierto es que yo iba de un lado a otro,
A veces chocaba con los árboles,
Chocaba con los mendigos,
Me abría paso a través de un bosque de sillas y mesas,
Con el alma en un hilo veía caer las grandes hojas.
Pero todo era inútil,
Cada vez me hundía más y más en una especie de jalea;
La gente se reía de mis arrebatos,
Los individuos se agitaban en sus butacas como algas movidas por las olas
Y las mujeres me dirigían miradas de odio
Haciéndome subir, haciéndome bajar,
Haciéndome llorar y reír en contra de mi voluntad.

(Parra, 2006, pág. 44).

El antipoema define la posición del individuo destinado a ser arrojado al abismo por una fuerza ineludible: “¡A dónde ir entonces!” (2006, pág. 45) exclama el yo poético, su entonación es una convicción, no una interrogación. En “Recuerdos de juventud” el cambio de contexto durante veinte años ha removido la propiedad del sentimentalismo en amargura e incertidumbre; el erotismo en indolencia y disparate; la esperanza en ultraje y violencia; la ternura en desenfado y esterilidad; en *Poemas*

y *antipoemas* dominará la precariedad, la enfermedad y la agonía, algo de esto se lee en “Recuerdos de juventud”:

De esa manera hice mi debut en las salas de clases,
Como un herido a bala me arrastré por los ateneos,
Crucé el umbral de las casas particulares,
Con el filo de la lengua traté de comunicarme con los espectadores:
Ellos leían el periódico
O desaparecían detrás de un taxi.

¡Adónde ir entonces!
A esas horas el comercio estaba cerrado;
Yo pensaba en un trozo de cebolla visto durante la cena
Y en el abismo que nos separa de los otros abismos.

(Parra, 2006, pág. 45).

La alusión en el título del antipoema es de pérdida por el cambio de contexto, el abismo del que se hablaba arriba es la urbe que sorbe al individuo, el final de “Recuerdos de juventud” conlleva desasosiego no porque la modernidad extinga el sueño y el juego del mundo pretérito sino porque amedrenta al yo lírico enclaustrándolo a la contemplación del mundo perdido. Como sucedáneo a su nostalgia, el antipoeta ensaya en sí mismo situaciones dramáticas, charlas irracionales o confesiones autorreferenciales en que la contradicción se incomunica con los modelos poéticos de Darío o Neruda, opta por la voz popular y el paisaje cotidiano. Sobre el campo de la contradicción, al mismo tiempo reniega de una escritura fomentada por la esterilidad nihilista, es así porque su influencia de lírica popular atrae la labor antiquísima de que la poesía comunique. Parra se desfasa del conglomerado de sus fuentes para formar simetrías adicionales al género lírico en una época posterior a la modernidad. Sobre esto, Manuel Jofré consideró a Parra un poeta que modeló la primera fase de la poesía latinoamericana en el espacio

postmoderno (Jofré, 2014, pág. 74). A diferencia de otros poetas, no se rezagó en el tiempo, su longevidad aseguró que en el siglo XXI fuera un líder vivo de la poesía chilena: “No se puede hablar de la poesía de Parra sin aludir necesariamente al sistema poético chileno” (pág. 74), y tampoco comprender la poesía latinoamericana sin la antipoesía, Jofré hace un examen que merece recalcar:

todos los poetas posteriores a Parra son antipoéticos. Han asimilado su apertura, su tono, sus temas, sus formas, su mirada, su escritura [...] Aparte de los innumerables poetas que primero Neruda marcó discursiva y poéticamente mediante sus numerosas y sucesivas poéticas, se puede constatar que no hay seguidores de Neruda en Chile, en cuanto lenguaje estético, en cuanto escritura poética [...] Lo contrario sucede con la antipoesía de Parra pues no hay escritura poética en Chile que no le deba su palabra. (2014, pág. 74)

La vitalidad de las nuevas generaciones confirma el deseo de recrear la poesía.

Desde *Poemas y antipoemas* escribir poesía en castellano no será lo mismo, pues: “viene a romper con todo un ordenamiento generacional y continuo de la poesía chilena y latinoamericana del siglo veinte y con una manera de escribir” (Quezada, 2006, pág. 31). La antipoesía atravesó las fronteras del género para establecer lazos con la narrativa, y otras especies literarias, esto se aprecia cada vez más en las obras posteriores. Para sostener lo anterior, léase el antipoema “Entonces” del libro *Emergency Poems* del año 1972 donde hay un cambio de perspectivas geográficas como analogía de lo dicho:

no se extrañen
si me ven simultáneamente
en dos ciudades distintas

oyendo misa en una capilla del Kremlin
o comiéndome un hot-dog
en un aeropuerto de Nueva York

en ambos casos soy exactamente el mismo
aunque no lo parezca soy el mismo

(2006, pág. 281).

Las ciudades son géneros por dónde el antipoeta se pasea, es su procedimiento para rehuir toda clasificación, de ahí el prefijo 'anti' que anuncia la naturaleza de su creación y la discrepancia como forma de expresión. En su programa hay pluralidad, no monopolio de algún autor, obra, corriente o vanguardia. Cuando Nómez habla del término de las vanguardias demuestra que el programa antipoético estuvo preparado para esa situación: "Hacia finales de los años cuarenta del siglo XX, las vanguardias parecen disolverse en imágenes gratuitas y banales y dejan de conectarse críticamente con la realidad" (2015, pág. 8). La antipoesía desde su nacimiento se transformó continuamente no jerarquizó ni divinizó el acto poético porque es herética, como mencionó Jofré: "El mundo de Parra es un mundo sin dios. Un dios sin mundo" (2014, pág. 74). No es un neorromántico, ya que sabotea la idea preconcebida de Jesucristo hijo de Dios en su libro *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de 1977 donde el autor es un rompedor en su sentido denotativo pues sobresale con esta obra del común de los temas que interesaban a los poetas de su país y quizá del continente, y rompedor en su sentido connotativo pues deshace objetos pretéritos del lenguaje poético. Parra comprobó que el poema es la intersección de distintos materiales que dan paso al antipoema.

El argumento antipoético debe incluir la contradicción, por ello, se aleja del ideal de inspiración como un acto de fe según Julio Ortega en la introducción de *Antología*

de poesía latinoamericana del siglo XXI. Ortega piensa que la poesía contemporánea responde a la suspensión de credibilidad y a la apertura de un espacio alternativo de las actividades de nuestro mundo, nótese que la antipoesía no puede deshacerse de la realidad ni abandonar las diligencias de este mundo, es un instrumento crítico que propone leer la realidad más trivial sin sublimarla. Por esta razón, concentra la tipología de modernidad para tirar de ella hasta configurarla en un acto y duradero que va de “Gato en el camino premeditado (1935) a sus

poemas inéditos publicados en *Un puñado de cenizas. Antología 1937-2001* (2015) o aquel *Temporal* igualmente inédito publicado por la Universidad Diego Portales. Por consiguiente, la línea temporal de la antipoesía es intermitente y multimaterial donde el romance, la canción, la iconografía, el aforismo, la mofa, la greguería, la fábula, el manifiesto, el microrrelato, el performance, la fotografía y la instalación le alcanzan para aplazar con su uso la definición de su estética y clavar un hito inicial de la postmodernidad.

Antipoesía y vanguardia

La vanguardia fue el preámbulo de la antipoesía y una de las fases de su tipología de modernidad que adicionó apartados contraculturales, para argumentarlo se requiere una lectura pormenorizada de ciertos antipoemas que recogen un ideario y sirven como vasos comunicantes del programa antipoético. Los textos que refieren esto son: “Declaración preliminar”, “Manifiesto” y “Test”. El primero pertenece a una etapa de iniciación del autor, no es de extrañar que el protocolo vanguardista se

detecte como una declaración de intenciones, “Declaración preliminar” de 1948, es una advertencia estética y la prefiguración del antipoeta que habla por primera vez para dar noticia de una poesía como herramienta de comunicación habitual sin connotaciones o doble sentido porque: “La función del artista consiste en expresar rigurosamente sus experiencias personales”, subraya que no debe haber: “comentarios de ninguna especie”, es un acto rutinario y denotativo que encuentra en el prosaísmo narrativo la savia popular de lo noticioso “Declaración preliminar” sirve para comprobar a través de una prospección que la savia se conservaría incluso en los antipoemas de un libro como *Temporal* escrito alrededor de 1987:

BAJÓ LA TEMPERATURA

Con razón hace el frío que hace

Boletín de la Secretaría General de Gobierno:
La inundación se debe exclusivamente
Al exceso de agua caída
En las últimas 24 horas

Algo falló tal vez
Nadie es perfecto.

(Parra, *Temporal*, 2017, pág. 11).

La antipoesía delinea un cuadro de humor negro, este antipoema no es un chiste formalmente dicho, su estructura no ofrece una introducción a modo a pesar de que en la parte final (vv. 6, 7) haya un remate que deviene del boletín informativo (vv. 2-5). No hay un giro imprevisto entre las dos partes como sí sucedería en un chiste. El espacio entre las estrofas es una respiración que no agrega un elemento sorpresa, no hay cambio de dirección; la incongruencia final del antipoema es lo que proporciona su posibilidad risible, comparado con el chiste, el antipoema tiene un

humor desencajado que se ensombrece en la deformación del chiste. En *Temporal* se aprecia lo suscrito en “Declaración preliminar”, que se debe vulnerar el lenguaje poético y la forma en que reconoce la realidad: “La función del idioma es para mí la de un simple vehículo y la materia prima con que opero la encuentro en la vida diaria”. Recuérdese que entre *Temporal* y “Declaración” median treinta y nueve años, y la voluntad creativa sigue siendo la misma: no enfocar la imagen con hipérboles que eleven sus rasgos, sólo captar su aspecto más común. Aquí se cita el texto completo:

[Declaración preliminar]

La función del artista consiste en expresar rigurosamente sus experiencias personales sin comentarios de ninguna especie.

La función del idioma es para mí la de un simple vehículo y la materia prima con que opero la encuentro en la vida diaria.

Huyo instintivamente del juego de palabras. Mi mayor esfuerzo está permanentemente dirigido a reducirlas a un mínimo. Busco una poesía a base de “hechos” y no de combinaciones o figuras literarias. En este sentido, me siento más cerca del hombre de ciencia que es el novelista que del poeta en su acepción restringida.

Finalmente, estoy en contra de la forma afectada del lenguaje tradicional poético. El lenguaje periodístico de un Dostoievski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento que las acrobacias verbales de un Góngora o de un “modernista” tomado al azar. Y en cuanto a contenido, también estoy en contra de un romanticismo exclusivista. La angustia, la desesperación, la nostalgia, son algunos aspectos parciales del alma humana. Personalmente, preferiría trabajar a base de elementos menos usados: la frustración y la histeria, factores determinantes de la vida moderna, me atraen con una fuerza especial. (Parra, 2006, pág. 691).

Sobre la no utilización del doble sentido y la supresión de las figuras retóricas, se observa como un canje por el imperativo, sobre todo en “Declaración”, donde lo imperioso es de propensión parriana: “Huyo instintivamente del juego de palabras. Mi mayor esfuerzo está permanentemente dirigido a reducirlas a un mínimo”. El lenguaje prescinde del efecto de la figura retórica, es decir, el antipoema está

dirigido de forma denotativa, si existen alusiones son connotaciones independientes del mensaje y eliminan con las referencias directas. La finalidad queda expuesta de la siguiente manera: “Busco una poesía a base de «hechos» y no de combinaciones o figuras literarias”. Para llegar a esa instancia Parra degradará el marco ideal de la poesía al insertar otras fórmulas como la descripción del tratado, la medición de la crónica o la partición narrativa. Estas sólo son algunas evidentes dimensiones con las que el poeta alcanza su valoración antitética al romper el lugar común:

El lenguaje periodístico de un Dostoievski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento que las acrobacias verbales de un Góngora o de un «modernista» tomado al azar. Y en cuanto a contenido, también estoy en contra de un romanticismo exclusivista. (2006, pág. 691).

La influencia de esos escritores moldea el rostro del antipoeta, le da atributos realistas, su influencia no tiene un sentido angustiante, cataliza la contrariedad entre opuestos como una operación de lucidez, por ejemplo, la contemplación de epifanía es innecesaria pues otorga un halo de “romanticismo exclusivista”, de forma figurada es el círculo luminoso que rodea la cabeza de los poetas astros como Huidobro y Neruda a quienes las vanguardias encumbraron a diferencia de Parra, quien las uso para darle a su poesía la degeneración de hiperrealidad como en *Temporal*.

Otro antipoema donde se aprecia el ejercicio de apreciación que termina con un golpe de realidad es “Mariposa”, en él la poesía se simboliza con el insecto para eliminar el lugar común, esto sucede cuando el antipoeta entiende que la poesía puede ser bella como una mariposa, pero insignificante como un insecto; la metáfora

poesía mariposa (lugar común de grandilocuencia) se cambia por poesía insecto (degradación del lugar común). El sujeto lírico advierte que la contemplación imposibilita el trabajo antitético, la labor crítica, por la fuerte culturización del lugar común, en “Mariposa” hay una descripción de mirada asombrada que se cancela en los últimos versos: “La sigo mentalmente / Por algunos segundos / Hasta que recupero la razón.” (vv. 17-19). En la representación de la mariposa como poesía, el poeta es cazado debido a su estado hedonista, pues desde el primer verso reconoce que la mariposa avanza hacia una trampa: “En el jardín que parece un abismo” (v. 1). En “Mariposa” inicio y final son versos que recogen el lirismo contemplativo que lleva al poeta a su propio cautiverio en la asociación mariposa = poesía, la contemplación = trampa. De esta manera, al sustraer los versos 1, 18 y 19 el poema recalca su contrariedad, cuyo objeto es persuadir de forma contemplativa, pero cerrar el mensaje de manera inconveniente desde el procedimiento de la antipoesía:

La mariposa llama la atención
Interesa su vuelo recortado
Sus colores brillantes
Y los círculos negros que decoran las puntas de las alas

Interesa la forma del abdomen
Cuando gira en el aire
Iluminada por un rayo verde
Como cuando descansa del efecto
Que le producen el rocío y el polen
Adherida al anverso de la flor
No la pierdo de vista
Y si desaparece
Más allá de la reja del jardín
Porque el jardín es chico
O por exceso de velocidad
La sigo mentalmente

(Parra, 2006, pág. 110).

El jardín en “Mariposa” es un *locus amoenus* que se transforma en un lugar amenazante que dota al antipoeta de clarividencia al renunciar al alto valor de belleza por representar el estatismo poético, esto recuerda al poema “El viaje” de Baudelaire: “¡un oasis de horror en desierto de hastío!” (Baudelaire, 2001, pág. 493), este verso afirma la intención paralela entre Parra y Baudelaire, y señala que en la modernidad se destaca el uso de recursos paradójicos. Por ello, el antipoema al dibujar la imagen de un poeta encantado por la mariposa recuerda al Canto XII de la *Odisea*, cuando Circe advierte sobre: “las Sirenas que hechizan a todos los hombres que se acercan a ellas.” (*Antología Cátedra de Poesía de las Letras Universales*, 2014, pág. 58). El poeta se pierde en un *locus amoenus* de contrapartida como *locus terribilis*. Asimismo, en el verso de Baudelaire el hombre se encuentra en un desierto de hastío como rodeado de un oasis de horror. Recuérdese que el antipoeta en “Soliloquio del individuo”: “Buscaba diferentes cosas / (Yo soy el Individuo). / Hasta que me empecé a aburrir nuevamente. / Las tempestades aburren, / Los truenos, los relámpagos, / Yo soy el Individuo.” (Parra, 2006, pág. 62). Si una de las condiciones del antipoeta es el aburrimiento, en sus textos se leen las secuelas del hastío como en “Soliloquio del Individuo”, pues si en “Mariposa” renuncia al sueño contemplativo, en “Soliloquio” despierta a su estado de corrupción.

Baudelaire vislumbra en sus versos que el siglo XX implosionará su propio bostezo en el espanto, un bostezo en estruendo originado por los desiertos de aburrimiento

previos al horror de la primera Gran Guerra, de forma literaria las consecuencias pueden citarse con la literatura de Kafka (Cazorla, 2019). De esta manera, la influencia de los novelistas llevó a la antipoesía a la franja del mundo en decadencia, así, hay una advertencia en “Mariposa”: despertar en un escenario degradado donde no es dable poetizar de forma idealizada porque la visión es la del oasis de horror mundial. La participación de los novelistas fue determinante en una época cuando la poesía no persuadía en la lectura de realidad, de ahí la preferencia formal de Parra por la prosa: “La angustia, la desesperación, la nostalgia, son algunos aspectos parciales del alma humana. Personalmente preferiría trabajar a base de elementos menos usados: la frustración, la histeria, factores determinantes de la vida moderna, me atraen con una fuerza especial.” (Parra, 2006, pág. 691). La literatura y su oasis de horror desembocaba en locura, frustración e histeria, síntomas tratados por el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari, para quienes hacer rizoma es un acto del hombre después de la modernidad, el antipoeta hace rizoma en “Soliloquio del Individuo”, su apetencia evolutiva lo dispara en direcciones varias que lo deforman hasta alternar el regreso a la “roca” donde inició el ciclo y se abre el bucle temporal. Obsérvese la primera y última estrofas:

Yo soy el Individuo.
Primero viví en una roca
(Allí grabé algunas figuras).
Luego busqué un lugar más apropiado.
Yo soy el Individuo.

[...]

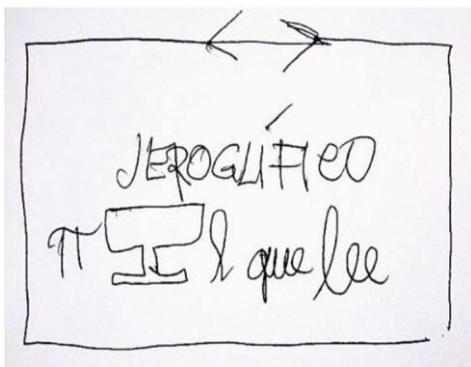
Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,
A esa roca que me sirvió de hogar,
Y empiece a grabar de nuevo,
De atrás para adelante grabar

El mundo al revés.
Pero no: la vida no tiene sentido.

(Parra, 2006, págs. 61-64).

La sentencia del último verso: “Pero no: la vida no tiene sentido”, es un ribete que refuerza el carácter del sinsentido antipoético que suprime la idea de modernidad y se inclina por la de postmodernidad. La antipoesía imprime una respuesta a las dos fases moderna y postmoderna: regresar a las raíces de la escritura, el referente en este caso es el de las pinturas rupestres, esta es la propuesta de la antipoesía ante la postmodernidad: Después traté de cambiarme a otra roca, / Allí también grabé figuras, / Grabé un río, búfalos, / Grabé una serpiente / Yo soy el Individuo. / Pero no. Me aburrí de las cosas que hacía (Parra, 2005, pág. 113). Existen fuentes que han tratado el antipoema como el artículo de Araya Grandón quien sostiene que “Soliloquio” tematiza las más profundas preocupaciones existenciales, culturales y sociales del autor, además de ser una pieza capital no sólo en el libro que lo contiene sino en toda la obra del autor. (Araya Grandón, 2014, pág. 150). Araya considera “Soliloquio del individuo” como un verdadero poema antropológico que tiene como sentido y fundamento la búsqueda del hombre y del ser. El hallazgo es con la roca fundacional, su primer hogar. *Poemas y antipoemas*, postula la hipótesis de que el libro colecciona: “la atracción que en el poeta ejerce la cuna natal, constituyéndose ésta y sus equivalentes, en un polo que imanta el registro poético del autor hacia su infancia y juventud, simbolizados en la roca del origen” (2005, pág. 150), el antipoema difunde que el arte suscita la proyección del individuo, es decir, si el ser social moderno nace, se desarrolla, decae y regresa al origen ante el aburrimiento

por la evolución de su género, entonces la poesía asimila el mismo retorno para iniciar el grabado en piedra o el garabato adecuado. Así lo practica Parra al final de su carrera con *Obras Públicas* donde “Jeroglífico” es garabato y acertijo de regreso a la raíz escritural:



(Parra, 2012, pág. 885).

La analogía del aburrimiento de la modernidad con el dibujo antipoético es posible si se recuerda que en “Soliloquio del Individuo” el tema de la escritura impulsa el desarrollo del individuo antes que rebobine su progreso histórico y opte por el jeroglífico como opción de origen. El desarrollo del individuo es simbolizado por dos elementos dispares pues mientras el fuego es el eje de evolución; el aburrimiento hunde al individuo en sí mismo. El logro evolutivo es trivial por lo que el proceso evolutivo se retracta: “De atrás para adelante grabar / El mundo al revés.” (Parra, 2006, pág. 64). Esta dirección sugerida intenta combatir el aburrimiento que lleva al hombre en un hedonismo que lo cerca de forma ideológica, la antipoesía denunció dicha reclusión general que terminó por impactar la poesía latinoamericana, ante esto, Parra se dedicó a denunciar el estado de cosas marcando una diferencia antes

y después de la antipoesía La poesía fue / El paraíso del tonto solemne. / Hasta que vine yo / (Parra, 2006, pág. 86). Esto se dispuso la posibilidad de permear la creación literaria y visitar de forma constante la obra literaria sobre una ruta que marca su dirección hacia el origen. La antipoesía, entonces, traza una vía con contra estructural. “Soliloquio del individuo” es el último antipoema del libro, a partir de este punto la escritura del autor progresará hasta que la antipoesía desarticule al poema como especie. El orden de esto con “Declaración preliminar” es que el sentido del artista es remover los estratos de su creación para eliminar la sugestión que sobredimensione su lenguaje.

Un puente directo para soportar este análisis es el antipoema “Manifiesto” que da a conocer una serie de indicaciones y desacuerdos con los poetas comunistas que adjetiva y describe como negligentes en el plano literario y político: “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.” (Parra, 2006, pág. 144); el objeto es reunir a una comunidad que derroque a los poetas encumbrados en su labor poética y política. El antipoeta para declararse en contra de ello se auto exilia de la República de poetas: “Señoras y señores / Ésta es nuestra última palabra. / -Nuestra primera y última palabra- / Los poetas bajaron del Olimpo.” (2006, pág. 143). Los versos contienen una comparativa que acusa y aspira a desarticular la suntuosidad del discurso, porque son móviles que no responden al régimen de autoridad de los poetas mayores: Para nuestros mayores/ La poesía fue un objeto de lujo / Pero para nosotros / Es un artículo de primera necesidad: / No podemos vivir sin poesía. ”

(Parra, 2006, pág. 143). La antipoesía destaca la esencia de una *poiesis* extendida a otras actividades para equiparar la creación como la construcción de un edificio público. Se trivializa el ejercicio poético con elementos coloquiales, sin erudición, forma un espacio público donde las “puertas” y “ventanas” aluden a la apertura de los modelos de poesía:

Nosotros sostenemos
[...]
El poeta es un hombre como todos
Un albañil que construye su muro:
Un constructor de puertas y ventanas.

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

Además una cosa:
El poeta está ahí
Para que el árbol no crezca torcido.

(Parra, 2006, pág. 143).

El antipoeta no se abstiene de la contemplación del paisaje, describe elementos de inspiración como la belleza femenina, pero sólo para ironizar con un dejo de vanguardia que modifique la apreciación de lo bello: “No creemos en ninfas ni tritones. / La poesía tiene que ser esto: / Una muchacha rodeada de espigas / O no ser absolutamente nada.” (2006, pág. 144). En “Manifiesto”, tres efectos lo destacan sobre otros textos de la misma especie, uno, sus versos destacan por el sentido panfletario; dos, es el primer texto que expresó las oposiciones parrianas; tres, creó la condición antagónica identitaria en la obra de Parra. De acuerdo a la estructura y dirección que constituye un manifiesto, los tres aspectos son dados a conocer en un llamado público con el objetivo de divulgar entre una comunidad una nueva forma

de representación de la realidad, el manifiesto está originado por una intención apremiante de formación de comunidad de la que el poeta es formador diligente: “Además una cosa: / El poeta está ahí / Para que el árbol no crezca torcido” (2006, pág. 143) La idea y expresión de “Manifiesto” asienten el resumen de Calinescu sobre la vanguardia referida por Saint Simón y Olinde Rodrigues acerca de que el socialismo debe centrarse en pedir a los poetas popularicen la poesía para darle una función específica de cohesión social. Calinescu cita a Rodrigues: “Somos nosotros, los artistas, quienes servirán como vuestra vanguardia; el poder de las artes es verdaderamente el más inmediato y el más rápido. Tenemos armas de todo tipo: cuando queremos extender nuestras nuevas ideas entre la gente” (Calinescu, 2003, pág. 111). La vanguardia en sus orígenes sustentó su vínculo con el realismo social sansimoniano, en el caso de “Manifiesto” puede estimarse su rudimento vanguardista.

Nosotros propugnamos
La poesía del amanecer.
Este es nuestro mensaje,
Los resplandores de la poesía
Deben llegar a todos por igual
La poesía alcanza para todos.

(Parra, 2006, pág. 146).

El acento socialista conlleva una conciencia que, admite al antipoeta como un agente encargado de popularizar un tipo de poesía rompedora del elitismo cultural. El antipoeta adscribe su esquema y busca destituir el de los poetas cultos. En “Manifiesto” se marcan las diferencias entre uno y otro:

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

(2006, pág. 144).

Del lado contrario al antipoeta se alude a tres autores del conclave poético chileno: Huidobro, Neruda y de Rokha, los versos son vengativos y están velados por un respeto superficial, pero en realidad encarnan una ofensa abierta:

Nada más, compañeros
Nosotros condenamos
-Y esto sí que lo digo con respeto-
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso.

(pág. 146).

En los siguientes versos se aclara la misión del antipoeta de llegar al corazón del pueblo como no lo hicieron los poetas precedentes, seudocomunistas que nunca ocuparon el lugar del poeta que acude al proletariado para definirse. En “Manifiesto” la idea del marxismo tiene la función de distinguir la distancia entre los poetas burgueses y el antipoeta que pugna por una: “Libertad absoluta de expresión” (2006, pág. 145) con la que asista a la pluralidad. Esto se observa en otro antipoema llamado “Test” en el que el lector tiene la tarea de reconocer quién es el antipoeta y qué es la antipoesía. Ciertamente es una tarea de trasfondo retórico pues en “Test” hay dos secciones que dividen el antipoema en el marco de dos preguntas: “Qué es un antipoeta” y “Qué es la antipoesía” (2006, pág. 196). A cada una corresponde cierta instrucción: “Subraye la frase que considere correcta” (2006, pág. 196) para

marcar la respuesta de la primera pregunta, y: “Marque con una cruz / La definición que considere correcta”, para la segunda. (pág. 197). En medio de las dos secciones se ofrecen respuestas aleatorias. En “Test” si cualquier opción es correcta significa que la prueba define al antipoeta y la antipoesía como plurivalentes. En las opciones que se agregan para completar la definición del antipoeta están:

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?

(Parra, 2006, pág. 196).

Por su parte en la sección de respuestas que comprenden 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?

(Parra, 2006, págs. 196-197).

En “Test” cualquier opción es correcta, esto se explica en dos sentidos. El primero porque su dimensión es polifacética a diferencia de una poesía dominada por el índice de una poética definida. En el caso de la antipoesía y de acuerdo a las opciones de la segunda sección (las cuales pueden ser todas acertadas) se evidencia su vastísima posibilidad de definición. El objetivo es establecer comunicación directa con el público general para coleccionar distintas voces. En “Test” cualquier elección de respuesta es válida pues cada elemento es parte de la comunidad.

Además, en un sentido gramatical, en “Test” cualquier opción es correcta pues toda la estructura del antipoema se orienta por el uso de los signos de interrogación incompletos, es decir, sólo cierran en cada verso, lo que extiende la pregunta en una sola pues al no iniciar con el signo “¿”, la suma de los versos esboza un interrogatorio global. Lo que se plantea como dos preguntas exclusivas: “Qué es un antipoeta” (v. 1) y “Qué es la antipoesía” (v.21), en realidad propone dos únicas respuestas. “Test” es un acertijo de propósito lúdico. Otros factores de este tipo fueron promovidos en un texto de *13 poetas chilenos*⁶ publicado en 1948, el texto se titula “[Declaración preliminar]”, otro más en subrayar el momento de aprendizaje

⁶ La antología poética llamada *13 poetas chilenos (1938-1948)* fue editada por el poeta Hugo Zambelli y publicada en Valparaíso en 1948. En la lista de antologados se encuentran Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Jorge Cáceres, Braulio Arenas, Eduardo Anguita, entre otros. La antología presenta por primera vez los antipoemas «La trampa», «La víbora» y «Los vicios del mundo moderno» que en 1954 serían incluidos en *Poemas y antipoemas*. (Zambelli, 1948).

antipoético y de cohesión con el resto de su obra. Algo que también se observa en otras obras como *Versos de salón* de 1962 donde el antipoeta se declara como un tráfuga:

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

(2006, pág. 86).

Los particulares aludidos con el “tonto solemne” son poetas contemporáneos de Parra cuya simplicidad los lleva a divulgar su poesía en forma de sistemas acabados como el romanticismo, el simbolismo o el Modernismo de Rubén Darío. En lugar de adherirse a una situación similar, Parra, escucha, cuestiona, aguarda y se retira a ensayar modos de poetizar desde una base tradicional para trazar un camino lejos de la disputa por sucesión poética, esto después de la extinción de las vanguardias. Parra no participó de ello porque no fue influenciado directamente por sus coetáneos que tuvieron etapas de vanguardia muy distinguibles, es el caso de *Altazor* y *Residencia en la tierra*. En el caso de Parra, más que superar las vanguardias luego de esgrimir las, accedió a ellas para formarse una estrategia de subversión creativa contra principios o máximas que resultaban inobjtables en su carrera. “Manifiesto”, “Test” y “[Declaración preliminar]” son textos que agregan datos sobre la *poiesis* de Parra, como se observa, no rechazó las bases expresivas de las vanguardias, lo cual le concedió utilizarlas de forma permanente y con ello creó una figura de persistencia polifónica.

La decadencia y antipoesía

En este último capítulo se tratará la relación existente entre antipoesía y decadencia, esto a la luz de la historicidad con que Calinescu lo plantea, previo a ello, sirvan ciertos versos de «Las bandejas de La Reina» donde Parra sentencia: “LA CORRUPCIÓN HACE MARCHAR EL MUNDO” /That simple: / sin corrupción el mundo no funciona” (Parra, *Obras completas II*, 2012, pág. 859). La corrupción en la antipoesía se ubica en distintas esferas de significación, por ejemplo, la biológica, la política y desde luego la escritural; decadencia como acaecimiento desde un punto culmen y hacia el inicio de la ruina, esto como parte del proceso de detrimento del estado de algo o alguien. La palabra deriva del sustantivo latino *decadencia*, la palabra es tan antigua como la historia del hombre, pues pertenece a la mitología de pueblos antiguos. Calinescu trata el concepto en su libro desde un punto de vista histórico:

La destructividad del tiempo y la fatalidad del declive se encuentran entre los más nobles motivos de todas las grandes tradiciones mítico-religiosas, desde la noción india de la Edad de Kali hasta las terroríficas visiones de corrupción y el pecado expresados por los profetas judíos; y desde la creencia desilusionada de los griegos y de los romanos en la Edad de Hierro hasta el sentido de los cristianos de vivir en un mundo maligno que se estaba aproximando al dominio del mal absoluto (el reino del Anticristo) tal y como se anunciaba en el *Apocalipsis*. (2003, págs. 153-154).

Se considera a Platón el creador de una ontología sobre la decadencia pues su teoría de las Ideas es una concepción metafísica de la degeneración, lo funda al describir la relación entre lo inmutable y las sombras del mundo de lo sensible, el cual se encuentra sujeto al cambio de la naturaleza corruptible en el tiempo. El interés de Calinescu sobre la decadencia se apoya en la interpretación de Henri-Charles Puech quien resume a partir de la creencia griega, que el tiempo no es más que un continuo declive: 'Los griegos especularon sobre los modelos o esquemas ideales de los estados o formas sociales, de los que derivaron una sucesión necesaria y temporal aplicable a cualquier tipo de acontecimiento. Las leyes resultantes fueron «leyes de decadencia más bien que de desarrollo» (Calinescu, 2003, págs. 154-155). Sobre este mismo punto, Mariano Sverdloff indicó que los intercambios humanos se regulan por un esquema de funcionamiento social que, al declinar las condiciones del intercambio, da paso a una época de decadencia (Sverdloff, 2015, pág. 10). Sverdloff estudia textos antiguos griegos para reunir los tópicos corrupción, envejecimiento; enfermedad, degradación, nihilismo y muerte de cara al concepto de progreso y decadencia de la modernidad. El objetivo de Sverdloff es revisar que, en la percepción del tiempo histórico de los antiguos, la decadencia se percibía como una declinación natural deseable.

Los antiguos no pensaban que decadencia fuera opuesta a progreso, pues su concepto no se relacionaba con el de modernidad como avance en los planos de lo humano. De allí que se encuentre en un mismo autor el sentimiento de declinación general como un hecho natural y, simultáneamente, el reconocimiento de importantes avances parciales. (Sverdloff, 2015, pág. 11). De los presocráticos se

infiere que la decadencia de lo Uno y lo Múltiple tiene su relación con la temporalidad; de Heráclito que el paso del tiempo es alternancia, de Empédocles que el universo es una serie de ciclos de unión y disolución, de Anaxágoras que la inteligencia es la entidad que ordena y descompone los seres (págs. 12-13). Otras dos puntualizaciones del estudio de Sverdlolff son la de Hesíodo y Platón; primero en *Los Trabajos y los días* donde presenta los tópicos de relación entre economía y moral para entender el vínculo entre lujuria sexual y ruina económica; declinación cósmica, moral y biológica (págs. 15-16). Para Hesíodo, el campo semántico de la decadencia concentra degeneración, vejez, ruina, robo, avaricia, glotonería, engaño, enfermedad: “La degeneración moral implica una degeneración física, una suerte de traducción a la biología [...] los dioses castigan las faltas de los hombres con enfermedades, y, finalmente, los hombres más impiadosos nacerán con los cabellos blancos [...] al hombre “animalizado” se le suma el hombre “debilitado” o, más bien, “envejecido”. (pág. 16). Sverdlloff trata la idea de decadencia platónica en *La República* y la relata como la declinación de la ciudad ideal a causa de la ley natural de que todo lo existente se corrompe; de esta manera, la descomposición de la vida y las costumbres en la República se da por el desconocimiento entre el saber del hombre y el movimiento de las esferas celestes (pág. 19). En el mundo sensible la falta de este juicio pondrá en marcha la subversión de las jerarquías sociales y el paso de la forma de gobierno a la oligarquía, democracia, tiranía. Sobre esto hay dos elementos centrales:

primero, que el predominio de la parte apetitiva está relacionado a la vez con el libertinaje democrático que lleva a tiranía y con el triunfo de la economía sobre la política; segundo, que la mutabilidad y los placeres innecesarios implican un tipo

particular de relación con la falsedad y el artificio, con esos simulacros que, como la Helena de Estesícoro (586b-c), pierden a quienes fascinan. (pág. 21).

Calinescu plantea que Platón fue el primer filósofo occidental creador de una ontología sobre la decadencia con su teoría de las Ideas que obedecía a un concepto metafísico de degeneración al describir la relación existente entre: “aquellos modelos perfectos inmutables, reales de todas las cosas y de sus meras «sombras» en el mundo sensible de los objetos percibidos, donde todo está sujeto a la influencia corruptora del tiempo y del cambio” (Calinescu, 2003, pág. 154). Los griegos conjeturaron modelos ideales de formas y estados sociales donde la sucesión temporal era regida por leyes de decadencia. En la etapa clásica el gran cambio en la idea de decadencia fue aportado por la tradición judeocristiana porque su filosofía procede del carácter escatológico (*eschatos* en griego significa último) que prevé el fin de la historia en el Día del Juicio Final, cuando los elegidos podrán disfrutar de la eterna felicidad del hombre, mientras que los pecadores serán torturados de forma interminable: “El acercamiento del Día del Juicio Final es anunciado por el inequívoco signo de decaimiento profundo —la inefable corrupción— y, según la profecía apocalíptica por el satánico poder del Anticristo” (pág. 155). La decadencia es el preludio del fin del mundo. Desde la Edad Media cada siglo expresó expectativas de colapso y extinción del hombre y el cosmos:

En la perspectiva del fin del mundo que se aproxima rápidamente todo instante individual puede ser decisivo. La conciencia de decadencia provoca inquietud y una necesidad de autoexamen, de compromisos agonizantes y renunciaciones momentáneas. El Apocalipsis cristiano, incluso cuando no se manifiesta abiertamente, resulta en una conciencia del tiempo dramáticamente aumentada. (Calinescu, 2003, pág. 157).

Esto proyectaría el factor psicológico en el Renacimiento, pues al no afirmarse el valor del tiempo en una perspectiva optimista, su representación fue la de una conciencia en crisis y visión pesimista, por esta razón, la idea de modernidad, progreso y decadencia son exclusivas entre sí. Esto se muestra con la analogía de Bernard de Chartres de los enanos a hombros de gigantes para ver más lejos, simbólicamente progreso y decadencia estarían implicados: “si tuviéramos que generalizar, llegaríamos a la paradójica conclusión de que el progreso es decadencia y, a la inversa, la decadencia es progreso.” (2003, pág. 157). La decadencia es un progreso relativo, no existen contenidos históricos identificados como decadentes en sí mismos, no *in statu* sino *in motu*, es decir, no es una estructura sino una tendencia.

Calinescu puntualiza que las asociaciones de la decadencia con decaimiento, crepúsculo, otoño, senectud, y agotamiento, y descomposición orgánica, así como putrefacción, hacen inevitable pensar en términos de ciclo natural. De cara a esto, la creencia de progreso desapareció paulatinamente para ser reemplazada en el siglo XX por la autocrítica de la modernidad, la vanguardia y la decadencia. Calinescu observa el funcionamiento de los conceptos en el ámbito de la historia, pero se aproximó a la imaginación literaria decadentista de los románticos y que derivó en categoría estético-histórica. El movimiento de decadencia modificó el proceso de autoconsciencia, esto la incorpora como una faceta de la modernidad. Luis Quintana ofrece una síntesis adecuada para asentar la diferencia entre decadencia y lo que él recupera para definir decadentismo:

Decadentismo. Término usado en Europa, anterior y contemporáneamente al simbolismo, para designar las nuevas tendencias literarias, sobre todo poéticas; es evidente una etiqueta utilizada por la crítica burguesa, pero aceptada de buen grado por los artistas, una de cuyas revistas se llamaba precisamente *Le Décadent*. Creadores que van desde Baudelaire hasta Verlaine, Rimbaud, Hyusmans y Jules Laforgue cuestionan, con su vida y su poesía, la inmovilidad de las pautas respetadas. En América Latina el término decadente fue aplicado a los modernistas. El *decadentismo* se vincula estrechamente con el simbolismo, en Francia; en Inglaterra, fueron “decadentes” Oscar Wilde y el ilustrador *art nouveau*, Aubrey Bearsley; en Italia el decadentismo tuvo su máximo representante en Gabriel D’Annunzio. Frente a la relación dialéctica vida-arte el decadentismo sobrevaloraba el segundo término, sosteniendo, como Wilde, por ejemplo, que el arte es superior a la naturaleza. Esta opción cuestionaba un sistema en totalidad y llevaba una intranquilidad profundamente personal a la frialdad de la literatura del Parnaso. Los poetas decadentes vivían un siglo que consideraba líquido y exangüe, agotada toda experiencia posible. Desde el punto de vista formal los decadentes imponen la ruptura de la estructura del poema y la adopción del verso libre. (Quintana Tejera, 2019, págs. 55-56).

Las proposiciones de Sverdloff, Calinescu y Quintana levantan un puente hacia la obra de Parra a la luz de la idea de decadencia para concernir su mutabilidad tipológica de modernidad. La obra dialogante con el concepto de decadencia es *Versos de salón* por la constante de ultimidad como estancia de degradación de la poesía, del cuerpo humano y el entorno social. *Versos de salón*, publicado en 1962, es el cuarto poemario de Parra y representa el retorno del autor a la antipoesía después de *La cueca larga* de 1958⁷, libro inspirado por la poesía popular chilena como un tema de relevo después de exponer la praxis antipoética de 1954: “*La cueca larga* muestra el “contraste entre dos formas de poesía —poesía culta y poesía popular— revela la diferencia de actitud y personalidad entre dos clases

⁷ La cueca larga es el tercer poemario de Parra, fue publicado en 1958. Mediante la tradición oral de la cueca, el autor ubica el folclore como categoría literaria, dos instancias que Parra reúne y que en apariencia se encuentran alejadas como se ha dicho debido a que en aquella época parecían indisolubles la poesía popular con las ideas de avanzada vanguardista. La cueca larga se conforma por cuatro poemas populares y de conocida tradición en Chile, y que habían sido musicalizados por la cantautora Violeta Parra, hermana del autor. Luego de *Poemas y antipoemas*, el autor hace un paréntesis para presentar una exhibición de tradición oral e imágenes surrealistas. Parra utiliza aquí versos en octosílabo, básicos de la poesía popular.

sociales. Parte de la revolución de Parra consiste precisamente en la irrupción de una voz de otra clase social y otra sensibilidad en el mundo de la poesía culta” (Binns, 2006, pág. XLIX). Ante lo mencionado por Binns, con *La cueca larga*, Parra cierra su prehistoria iniciada desde *Cancionero sin nombre* y donde la poesía popular fue la fuente primaria. Posteriormente, el autor retornó a la antipoesía con *Versos de salón*, donde el sujeto lírico es un histrión aburguesado de voz irónica, quejosa, paródica, y apesadumbrada; en esta obra se consolidó el sujeto antipoético que hibridó el verso desde la base métrica del endecasílabo para crear un paisaje terminal:

Yo no digo que ponga fin a nada
No me hago ilusiones al respecto
Yo quería seguir poetizando
Pero se terminó la inspiración.
La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal.

Qué gano con decir
Yo me he portado bien
La poesía se ha portado mal
Cuando saben que yo soy el culpable.
¡Está bien que me pase por imbécil!

La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal
La poesía terminó conmigo.

(Parra, 2006, pág. 108).

En el antipoema anterior, “La poesía terminó conmigo”, se lee cómo el poeta expresa un sentimiento de insatisfacción causado porque ya no hay nada que escribir, la inspiración se ha extinguido. Este agotamiento en realidad, representa el momento de reinicio antipoético después de cerrar de forma definitiva la etapa

cuando la poesía popular era fundamental. “La poesía terminó conmigo” es la despedida de una etapa del autor para iniciar la siguiente después de que un tipo de poesía se lo ha dado todo, al mismo tiempo es una reconvención por el hecho de que no tiene un estilo personal que deje de ser identificable con las fuentes dichas. El poeta insiste que ha terminado su relación con la poesía pretérita, popular y local, ya sea con la canción, el romance o la cueca chilena. Esta fuente de inspiración concluyó todo lo que él ha sido como poeta. “La poesía terminó conmigo” es una declaración de intenciones que rompe de forma definitiva con el poeta de Cancionero sin nombre y La cueca larga.

La decadencia como ultimidad en su cualidad de último, se factoriza en la antipoesía, es decir, es una técnica de Parra que consiste en descomponer los factores de la expresión poética para ser depuesta por las nuevas propiedades antipoéticas que, en el caso de *Versos de salón*, resalta la moral de una sociedad concupiscente que rememoraba la *Belle Époque*, así lo declara Schopf en “El desorden de las imágenes” donde explica cómo un grupo de escritores: “recordaba desde el futuro con la nostalgia de una vida conciliada que ya no existe y no existió nunca— es vista como un periodo de orden social y estricta moral” (Schopf, 2009, pág. 187). En torno a la elección de la métrica en la obra, el uso del endecasílabo consigue un efecto discordante al interior de sus páginas, el ritmo luce inmoderado y recuerda la particularidad conversacional de la tercera parte de *Poemas y antipoemas*. En cuanto a la nómina de antipoemas, *Versos de salón* enlista treinta poemas que inician con “Cambios de nombre” de intención prologante que da cuenta del componente de mutabilidad; el antipoema se desarrolla como una

dedicatoria a aquellos lectores “amantes de las bellas artes” pertenecientes al círculo intelectual de la *Belle Époque*: “A los amantes de las bellas letras / Hago llegar mis mejores deseos / Voy a cambiar de nombre a algunas cosas. (Parra, 2006, pág. 85). Después del anuncio se presenta como esencial, que la condición del antipoeta es cambiar la nominalidad del objeto poético: Mi posición es ésta: / El poeta no cumple su palabra / Si no cambia los nombres de las cosas. (pág. 85). En “Cambios de nombre”, se tratan dos medidas de lo absoluto: el “sol” y “dios”, esto para comunicar que el poeta es hábil para transformar los elementos de su marco de referencia y concentrar en sus ángulos la extensión del sol como ; dos “elementos de inconmensurabilidad rebajados por el azar estratégico con que Parra nomina al sol con el nombre de “Micifuz”. La razón de esto consiste en que el antipoeta humaniza estereotipos de lo sagrado con la constante de transformación nominal y la intención humorística rayana con lo habitual; el resultado que busca el antipoeta es llegar al extremo de la significación con el objeto de radicalizar el formato, la especie y el género:

¿Con qué razón el sol
Ha de seguir llamándose sol?
¡Pido que se le llame Micifuz
El de las botas de cuarenta leguas!

(Parra, 2006, pág. 85).

Esta noción del poeta de permutar el nombre de las cosas para acercarse a los límites descriptivos, muestra el deseo de finalizar con la fijación de una escritura elevada por otra que modernice su dimensión semántica; el antipoeta propone con lo antagónico un significado de mutación y ultimidad de lo poético para señalar su

punto de decaimiento. En *Versos de salón*, causa y consecuencia se disponen en la misma obra, mientras que la causa de degradación es el aburguesamiento del quehacer poético, su consecuencia será el tratamiento de decadencia en versos que amplifican la temática de finalización desde distintas visiones:

¿Mis zapatos parecen ataúdes?
Sepan que desde hoy en adelante
Los zapatos se llaman ataúdes.
Comuníquese, anótese y publíquese
Que los zapatos han cambiado de nombre:
Desde ahora se llaman ataúdes.
Bueno, la noche es larga
Todo poeta que se estime a sí mismo
Debe tener su propio diccionario
Y antes que se me olvide
Al propio dios hay que cambiarle nombre
Que cada cual lo llame como quiera:
Ese es un problema personal.

(Parra, 2006, pág. 85).

Los antipoemas de *Versos de salón*, tienen referentes del mismo tipo que “Cambios de nombre”, metáfora zapatos-ataúdes centraliza la plasticidad de la imagen, esto descodifica la palabra “zapatos” como un elemento cotidiano que permite la acción de caminar, pero que en el antipoema simboliza tránsito y continuidad; los zapatos cambian de nombre por ataúdes y con ello se convierten en un elemento de finalización de la acción: zapatos–ataúdes. Esta es una analogía natural de la antipoesía: zapatos es a ataúdes como poeta es a desbaratador. La destructibilidad en el caso de la antipoesía es un símil de degradación y así, cada observación fundamenta en la ultimidad un nuevo vocabulario: “Todo poeta que se estime a sí mismo / Debe tener su propio diccionario” (pág. 85). El efecto de lo decadente en el

lenguaje poético tiene una modulación proxémica con el sentido del ridículo, el cese o la muerte, esto se lleva a cabo por un tono irascible:

Si preguntan por mí
Pueden decir que me llevaron preso
Digan que fui a Chillán
A visitar la tumba de mi padre.
Yo no trabajo ni un minuto más
Basta con lo que he hecho
¿Qué no basta con todo lo que he hecho?
¡Hasta cuándo demonios
Quieren que siga haciendo el ridículo!

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

(Parra, 2006, pág. 99).

En otro antipoema titulado “La montaña rusa”, se declara el fin de la poesía que surgió del “paraíso del tonto” con una locución exaltada y desprovista de formalidad debido a que existe una variación en la voz del antipoeta, su voz es la de un agitador, la de un burgués, un cronista o un conductor televisivo; todos en el uso del micrófono para expresar la situación en que se conciben, a saber, un contexto de decadencia:

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

(Parra, 2006, pág. 86).

La advertencia implica una acción violenta en el proceso creativo de *Versos de salón*, esto no tiene correcciones por parte del antipoeta porque en su escritura, el

escarnio, la parodia, la acusación o el ataque son ingredientes de renovación que sobre lo decadente se sostienen, es decir, hay una pérdida de intensidad, importancia y perfección de lo poético. El procedimiento del antipoeta es ir contra las fórmulas de la poesía pretérita, a esto sobreviene el derrumbe de la caída en una montaña rusa, ascensión y caída simbolizan el desplome como atracción para los viandantes: “Suban, si les parece. / Claro que yo no respondo si bajan / Echando sangre por boca y narices. (pág. 86).

Líneas arriba se ha mencionado que Parra en su etapa pretérita embroma a los modernistas y a los vanguardistas, por tanto, él mismo estaría entre aquellos bobos solemnes si se subraya que para el momento en que publica *Versos de salón* la etapa de su prehistoria ha finalizado y representa una incursión epigonal hasta *La cueca larga*. Si bien, *Poemas y antipoemas* es una obra intermedia entre tales obras, en suma, figuran la degradación escritural de Parra. En contraste con *Versos de salón*, se ha eliminado la amenidad que aportaba la poesía popular y ha cedido a un estado de consecuencia terminal ante un mundo fúnebre. Prueba de ello se encuentra en “Lo que el difunto dijo de sí mismo”, una larga disertación de quien sitúa, no sólo la muerte, sino del hecho consciente de estar muerto. Este es el punto de partida creativa del antipoeta:

Aprovecho con gran satisfacción
Esta oportunidad maravillosa
Que me brinda la ciencia de la muerte
Para decir algunas claridades
sobre mis aventuras en la tierra.
Más adelante, cuando tenga tiempo
hablaré de la vida de ultratumba.

Quiero reírme un poco
Como lo hice cuando estaba vivo:
El saber y la risa se confunden.

(Parra, 2006, pág. 128).

En cuanto a otros elementos de la lírica formal, en *Versos de salón* la rima no existe, las figuras retóricas están extintas, aun la aliteración en “Sueños” (2006, pág. 97) la cual es perniciosa, el endecasílabo como bastión de lo tradicional se difumina en el tropel de ruidos repetitivos que anuncian el desmoronamiento de modelos:

SUEÑOS

Sueño con una mesa y una silla
Sueño que me doy vuelta en automóvil
Sueño que estoy filmando una película
Sueño con una bomba de bencina
Sueño que soy un turista de lujo
Sueño que estoy colgando de una cruz
Sueño que estoy comiendo pejerreyes
Sueño que voy atravesando un puente
Sueño con un aviso luminoso

Sueño con una dama de bigotes
Sueño que voy bajando una escalera
Sueño que le doy cuerda a una victrola
Sueño que se me rompen los anteojos
Sueño que estoy haciendo un ataúd

Sueño con el sistema planetario
Sueño con una hoja de afeitar
Sueño que estoy luchando con un perro
Sueño que estoy matando una serpiente

Sueño con pajarillos voladores
Sueño que voy arrastrando un cadáver
Sueño que me condenan a la horca
Sueño con el diluvio universal
Sueño que soy una mata de cardo.

Sueño también que se me cae el pelo.

(Parra, 2006, pág. 97).

El tema de lo decadente en *Versos de salón* también es estructural, es decir, el vehículo formal de la antipoesía presenta estrofas sólo para alinear el espacio que definen los versos o bien sólo por la factibilidad del verso endecasílabo que cede a versos de arte menor para modular o pausar la voz del antipoeta en su función de presentador, es el caso de “Advertencia”. La transformación de la poesía en antipoesía sucede enteramente en *Versos de salón*, así se nota cuando la voz actúa su parlamento. Los primeros antipoemas son segmentos del monólogo de un personaje que determina que la figura de la muerte hace equivalentes al poeta y al lector, a este mismo le habla de manera directa para reclamar el poco entendimiento del proyecto que evoluciona en *Versos de salón*: “Yo no permito que nadie me diga / Que no comprende los antipoemas”. La declaración tiene tres estancias de significación: una, el poeta está en un momento en que a través de su poesía admite el *memento mori*; segunda, surge la contraposición lírica en su inflexión ; y ~~tercera~~ ^{tercera}, complejiza la poesía con un lenguaje sencillo y sin empastes vanguardistas. Con esto, la antipoesía denuncia que la poesía se ha vuelto un entramado de redes insostenibles por su sofisticación. Parra creo una arena donde presentar al antipoeta y *Versos de salón* es el poemario donde la construye, en sus páginas se exclama un autorretrato cotidiano del antipoeta el cual está dibujado con efectos plurales que a su vez rompen el bosquejo de lo común: “zapatos parecen ataúdes”, la nueva nominalidad diversifica la vía por la que transitan sus personajes, por ello, su polifonía plasma el ideario antilírico, a saber, el individuo en lo cotidiano está hundido en la indiferencia hasta que la chispa de cognición cambia su perspectiva de las cosas:

Yo soy un mercader Indiferente
a las puestas de sol
Un profesor de pantalones verdes
Que se deshace en gotas de rocío
Un pequeño burgués es lo que soy
¡Qué me importan a mí los arreboles!
Sin embargo me subo a los balcones
Para gritar a todo lo que doy
¡Viva la Cordillera de los Andes!
¡¡Muera la Cordillera de la Costa!!

(Parra, 2006, pág. 88).

Si lo cotidiano y lo surreal se correspondieron en la primera etapa de su poesía, el contrasentido y la imitación burlesca se enlazan en *Versos de salón* para destacar emociones y sentimientos. En “Viva la Cordillera de los Andes”, el antipoeta confiesa su deseo por proferir su vacilación como un síntoma incompatible con la lírica popular de antaño, la crítica vanguardista o el cuórum de los poetas consagrados; estos elementos se configuran en la Cordillera de los Andes, por esta razón, es el estandarte al que el antipoeta conflagrara para llamar la atención de manera efectista. (Parra, 2006, pág. 87). El empleo de las estructuras es discontinuo, rompe el orden de un tipo de estrofa que pudiera otorgar constancia a la misma, el número de versos que las constituyen es variable y su medida parece diseñada para chocar entre sí. No existe una trama métrica porque el antipoeta no canta, grita la confesión de su represión para liberar su naturaleza conflictiva. Esto se muestra en el uso remarcado de los signos de interrogación y de exclamación: ¡Viva la Cordillera de los Andes! / ¡¡Muera la Cordillera de la Costa!!”; en la distribución de versos hexasílabos, heptasílabos, dodecasílabos que rompen con la uniformidad estrófica; en la generación de espacios entre estrofas sólo para seccionar la perorata del

antipoeta; en el contraste que forman la inicial mayúscula de cada verso con el uso de la coma que no distingue los elementos de la numeración porque su ausencia distorsiona el encabalgamiento.

Junto a todo esto, el conflicto también se manifiesta en la personalidad del antipoeta, su confesión se convierte en una declaración pública que deja ver el mando histérico que desborda su personalidad y su falta de compromiso con los formatos líricos populares y la métrica de poetas mayores: “¿Oyeron lo que dije? / ¡Se terminaron las contemplaciones! / ¡Viva la Cordillera de los Andes! / ¡Muera la Cordillera de la Costa!”(2006, pág. 87). El antipoeta no desea salvar la poesía, pero no es inmune al efecto social, su personalidad es el correlato de la degradación de los principios estéticos. *Versos de salón* es la advertencia de una voz delirante que comprende el peligro que representa: Claro que no respondo / Si se me cortan las cuerdas vocales / (En un caso como éste / Es bastante probable que se corten) / Bueno, si se me cortan / Quiere decir que no tengo remedio / Que se perdió la última esperanza. (2006, pág.”87). La última estrofa acentúa la situación que circunda al antipoeta: “Perdonadme si pierdo la razón” (2006, pág. 88), su estado implica un contexto que luce incluso contrario, como un: “jardín de la naturaleza”. Esto confirma que el locus amoenus parriano es un espacio de reposo que existe la degradación: “debo gritar hasta morir”, el contrasentido es un factor propio de la antipoesía: “¡¡Viva la Cordillera de los Andes!! / ¡¡Muera la Cordillera de la Costa!!!”, la contradicción es la figura literaria que emplea mayormente el antipoeta, así, una de las ideas centrales de “Viva la Cordillera de los Andes” es aclarar que el antipoeta

no tiene emblemas propios ni sigue disciplinas estéticas, por tanto, no tiene excepciones que prohíban el fomento al deterioro poético.

Versos de salón es un poemario que arranca con la presentación abierta e invasiva del antipoeta, su desacato y su imprudencia son elementos que lo construyen; su histrión asalta la escena literaria para marcar las nociones de lo perecedero, la vejez y lo escatológico. A esto se agrega el tema de lo funerario no como visión de lo ritual, sino como característica de lo habitual. En “En el cementerio” se resume la serie anterior y se cataliza la antipoesía con humor como sustancia que impide el tema elegíaco o la rememoración respetuosa de lo pasado. De esta forma, la imagen vulnerable del anciano no logra su romantización con el beso a la mujer, porque el accidente que sufre y los cuidados que recibe por su disfunción consiguen degradarlo:

Un anciano de barbas respetables
Se desmaya delante de una tumba.
En la caída se rompe una ceja.
Observadores tratan de ayudarlo:
Uno le toma el pulso
Otro le echa viento con un diario.

Otro dato que puede interesar:
Una mujer lo besa en la mejilla.

(Parra, 2006, pág. 90).

La asiduidad de la convivencia con la muerte, origina su relativización, en “El galán imperfecto” se deforma la ceremonia matrimonial por una estampa mórbida que se infunde con lo fúnebre; esto suprime el significado de la celebración. En “El galán imperfecto” el antipoeta observa detrás de una columna y lo que ve es una “novia

triste” al lado de su esposo, “un galán imperfecto”, ambos ubicados en la tumba del padre de la novia. La muerte los congrega para degenerar el culto matrimonial. Los dos conforman su papel de correspondencia en la tumba, no para celebrar un rito, sino para suprimirlo. La novia limpia la tumba, el novio lee una revista, se rompe la solemnidad para deshacer el rito mortuario y otorgarle banalidad:

Una pareja de recién casados
se detiene delante de una tumba.
Ella viste de blanco riguroso.

Para ver sin ser visto
yo me escondo detrás de una columna.

Mientras la novia triste
desmaleza la tumba de su padre
el galán imperfecto
se dedica a leer una revista.

(Parra, 2006, pág. 91).

Calinescu retoma la teoría del estilo de decadencia de Paul Bourget, que establece una analogía entre la evolución social hacia el individualismo y las manifestaciones «individualistas» (piénsese en la constante de la autorreferencia del yo que se diversifica en una polifonía de voces y personajes que son encarnados) del lenguaje artístico correspondientes al estilo de lo decadente. Bourget menciona que hay una ley que gobierna la decadencia del lenguaje, es decir, que el estilo de decadencia *le style de décadence* logra romper la unidad del libro para dar lugar a un ciclo de construcción lingüística de independencia de la página, la oración y la palabra (Calinescu, 2003, pág. 172). El concepto de individualismo es central para la definición de decadencia debido a que: “los periodos decadentes deben ser favorables al desarrollo de las artes y, más generalmente, deben aportar finalmente

una comprensión estética de la vida misma” (2003, pág. 172). Por ello, es legítimo preferir la decadencia a cambio de la barbarie, esto mismo se aplica a la literatura, así Bourget elige la Atenas decadente en lugar del triunfo convulso de Macedonia, la metáfora reivindica en lo literario el estilo decadente. Calinescu objeta a Bourget cuando declara que la entrega al ideal decadente en todas sus formas es una condena a la soledad total:

En Bourget, la línea fronteriza entre el reconocimiento intelectual del hecho de la decadencia y el compromiso estético con la decadencia como estilo cultural se convierte en algo completamente borroso. Con él, podemos decir, el relativismo de la modernidad ha resultado en el individualismo teóricamente ilimitado y anárquico de la decadencia, que, por todos sus efectos socialmente paralizantes, es artísticamente benéfico. (Calinescu, 2003, pág. 173).

El estilo de decadencia que Calinescu destaca de Paul Bourget es favorable a la manifestación ilimitada del individualismo estético que elimina la idea de unidad estética impuesta por la jerarquización literaria. En lugar de esto, la decadencia moderna rechaza la tiranía de la tradición, por ello, el individualismo en *Versos de salón* trivializa las cosas que circundan al antipoeta; se presenta indiferente al acontecimiento, desacata las formas y los temas para consolidar su independencia escritural. Ejemplo de esto es el tratamiento de decadencia, nulidad, ultimidad y muerte en *Versos de salón*, cuyo esquema concierne un estilo decadente cuya fluidez dialógica libera al verso de sus sujeciones. Una visión de lo dicho se obtiene de “Hombre al agua”:

Si preguntan por mí
Digan que ando en el sur
Y que no vuelvo hasta el próximo mes.

Digan que estoy enfermo de viruela.

Atiendan el teléfono
¿Qué no oyen el ruido del teléfono?
¡Ese ruido maldito del teléfono
Va a terminar volviéndome loco!

Si preguntan por mí
Pueden decir que me llevaron preso
Digan que fui a Chillán
A visitar la tumba de mi padre.
Yo no trabajo ni un minuto más
Basta con lo que he hecho
¿Qué no basta con todo lo que he hecho?
¡Hasta cuándo demonios
Quieren que siga haciendo el ridículo!

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

(Parra, 2006, págs. 98-99).

Los antipoemas de *Versos de salón* en su mayoría se recogen en una sola página con excepción de aquellos que se encuentran al final y que ocupan dos páginas como “Hombre al agua”, es la parte final de la obra en que la mayor especificidad moral se expone, en este caso los antipoemas “Vida de perros”, “Se me pegó la lengua al paladar”, “Sólo para mayores de cien años”, “Lo que dijo el difunto de sí mismo” y “Noticiero 1957” reúnen en conjunto, el mensaje de mayor displicencia, por lo que conforman el bloque de mayor acuidad y variación en la imagen, esto, impulsado por un sujeto lírico que ya hubo decantado su voz de aquella primera etapa surrealista. Esta modalidad fue propuesta por Parra desde *Poemas y antipoemas*, y en *Versos de salón* la actualiza. Los primeros antipoemas son los más breves y acceden a un rápido examen de la destructibilidad y degradación del mundo, mientras que los poemas de mayor extensión fungen como sermones que

imprimen la descomposición de lo humano. Antes de citar alguno de estos poemas se debe mostrar que los primeros se encargan de componer el descompuesto cuadro de realidad, en “Pido que se levante la sesión” hay una pregunta:

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.

(Parra, 2006, pág. 92).

La respuesta a dicha pregunta sólo puede ser conjetural, pues señala que la tierra como analogía de corporeidad humana se plantea percedera, la respuesta no tiene sentido de producción artística. El cine es a la poesía lo que “la sesión” terminada es a la tradición lírica. Dicho así, el antipoeta da por terminada la etapa de poetas laureados: “los hijos del sol” que en su consagración han decaído, por ellos se discute el tema de lo decadente. En *Versos de salón* se da continuidad a la dicotomía muerte y degradación para eliminar la ritualidad, dos antipoemas que lo demuestran son “Moais” y “Momias”, donde no existe la solemnidad de culto a las efigies aludidas. En el primero, se especula sobre el origen de las esculturas para despojarlas de su enigma pues el objetivo es banalizarlas: “Ojalá que jamás se determine / Lo que son esas rocas misteriosas” (2006, pág. 93). En “Momias” la intención es subvertir el misterio de lo divino, el antipoeta las caricaturiza para degradar su importancia, lo consigue al trasladarlas a la realidad, de forma alegórica, la antipoesía las profana como un acto que desvela el carácter de la

antipoesía. En “Momias” cada una realiza actividades comunes, transponen su relevancia con lo común de sus tareas, para lograr una parodia desmitificadora:

Una momia camina por la nieve
Otra momia camina por el hielo
Otra momia camina por la arena.

Una momia camina por el prado
Una segunda momia la acompaña

Una momia conversa por teléfono
Otra momia se mira en un espejo.
Una momia dispara su revólver.

Todas las momias cambian de lugar
Casi todas las momias se retiran.

Varias momias se sientan a la mesa
Unas momias ofrecen cigarrillos
Una momia parece que bailara.

Una momia más vieja que las otras
Da de mamar a su niño de pecho.

(Parra, 2006, pág. 94).

La antipoesía hace de las cosas algo trivial, rebaja lo sobresaliente en algo mediocre o común y corriente para fijar su caducidad y con ello, lograr que los referentes se vuelvan superficiales o poco importantes. En la antipoesía esta progresión es entendida como negativa ya que transforma algo que debería respeto o preocupación o cuidado. El antipoeta necesita quitar la seriedad de un tema para banalizarlo; su discurrir poético retoma con sarcasmo las situaciones que implican pena, la muerte, por ejemplo, y cuyo tratamiento se identifica por la solemnidad:

Hay una gran comedia funeraria.

Dícese que el cadáver es sagrado,

pero todos se burlan de los muertos.
¡Con qué objeto los ponen en hileras
como si fueran latas de sardinas!

(Parra, 2006, pág. 137).

La sociedad retratada en la antipoesía está banalizada en sus distintos temas, éstos se muestran en una crisis de connotaciones negativas que se fijan en el ideario de la postmodernidad. Así, es posible identificar que progresivamente en la antipoesía se habla de las transformaciones sociales que la televisión difundió, el tratamiento que da el antipoeta es combinatorio de los tópicos superficiales, por ejemplo, los de farándula, los noticiosos, los políticos con otros temas como la pobreza o el hambre. El antipoeta actúa para restarle valor a los temas estimados importantes y sensibles, asentándolos en el mismo nivel de aquellos que son superfluos. La serie de imágenes que se agolpan en los antipoemas extensos y en la suma de *Versos de salón* se incentiva por la cantidad de información y conflictos de una sociedad cada vez más insensible de las circunstancias que definen al hombre del siglo XX.

En relación a la visión del antipoeta, debe señalarse que su personalidad depende del término de la escritura que juzga que el ímpetu lírico se muestra disminuido en el mismo entorno que le permite apartarse de las normas de la poesía y conseguir la autonomía de su individualismo; es el sentido manifiesto de la antipoesía. La primera señal de lo dicho es “Hombre al agua”, un alegato que enuncia su inconformidad como autor de cara al desagrado por la obra pretérita: “Hace tiempo que estaba / Escribiendo poemas espantosos / Y preparando clases espantosas. / Terminó la comedia.” (2006, pág. 98). De estos versos nace una pregunta ¿a qué

poemas se refiere? se puede inferir que habla de los que componen su prehistoria. Con esto, el antipoeta se distancia de aquella temática que no corresponda al término de degradación de las formas, al acaecimiento de los temas solemnes y la extinción de la voluntad de escribir: “poemas espantosos”. El antipoeta se empeña en el tema en estas estrofas:

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

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

(Parra, 2006, pág. 99).

Más adelante, en “Composiciones”, un antipoema dividido en dos partes se lee: “¡Qué inmundo es escribir versos!” (2006, pág. 106). Si bien los antipoemas se componen de versos, la antipoesía se reserva el derecho de denominación que promovería una antiestrofa y antiverso. Al no ser así, el antipoeta propone la inconexión al interior del poema. Como se ha venido diciendo, esto significa que el desacato de a las normas, el desuso de figuras retóricas, el escarnio a modelos sociales y religiosos son posturas que escriben el guion general de la antipoesía. Así lo expone en “Composiciones”:

El sol de los afligidos
Un árbol lleno de micos
Desorden de los sentidos.

Imágenes inconexas.

Sólo podemos vivir
De pensamientos prestados.
El arte me degenera
La ciencia me degenera
El sexo me degenera.

Convézanse que no hay dios.

(Parra, 2006, pág. 107).

Sobre el significado del verso “Convézanse que no hay dios” , cabe citar a Calinescu para construir un puente que permita comparar la idea de decadencia judeocristiana expresada como un infierno donde los pecadores serán torturados después del Juicio Final: “La decadencia se convierte así en el angustioso prelude del fin del mundo” (2003, pág. 155). Calinescu localiza en la Edad Media las sectas cristianas que mantuvieron la creencia de que al término de un milenio se fijaba el final del tiempo, por ello, la idea de decadencia tiene un sentido de urgencia que agota el tiempo. Ante la decadencia la actitud fundamental hacer por la Salvación del individuo: En la perspectiva del fin del mundo que se aproxima rápidamente todo instante individual puede ser decisivo. La conciencia de decadencia provoca inquietud y una necesidad de autoexamen, de compromisos agonizantes y renunciaciones momentáneas. El Apocalipsis cristiano, incluso cuando no se manifiesta abiertamente, resulta una conciencia del tiempo dramáticamente aumentada. ”

(Calinescu, 2003, pág. 157). La importancia de la visión religiosa en la antipoesía es un elemento que le permite parodiar esos temas que han sufrido en sus versos un proceso de banalización. Por ejemplo, en “Viaje por el infierno” hay una revisión de los círculos infernales por donde el antipoeta viaja, en comparación con los de Dante Alighieri, los de Parra están deshabilitados de terror, crueldad y

conmiseración, en lugar de ello, el infierno antipoético está habitado por seres provenientes de un sueño surrealista, el de Parra es un cuadro que muda el infierno fuera del ámbito dantesco para situarlo en una realidad más terrenal y que recuerda al sinsentido de su primer texto “Gato en el camino”, donde el espacio se habita por personajes indefinidos de acciones imbricadas fuera de la lógica argumental, en el caso de este antipoema, los referentes son los de narrativa conocida sobre el infierno de la religión cristiana:

En una silla de montar
Hice un viaje por el infierno.
En el primer círculo vi
Unas figuras recostadas
Contra unos sacos de trigo.
En el segundo círculo andaban
Unos hombres en bicicleta
Sin saber dónde detenerse
Pues las llamas se lo impedían.

(Parra, 2006, pág. 95).

En su paseo por los siete círculos del infierno, el asombro no es una reacción del antipoeta, sino la del efecto de quien hace una serie de observaciones habituales del entorno. Si bien la crueldad no es un rasgo del paisaje, sí lo es la soledad y el aislamiento del individuo. El antipoeta se observa a sí mismo ocupando el sexto círculo donde residen los herejes, el nivel donde se encuentra no está incluido de forma directa en las esferas de la malicia; allí, la sapiencia identifica a quienes habitan el círculo, algo que no los salva del juicio divino. El antipoeta se observa a sí mismo en un acto de desdoblamiento para representar la conciencia de sí mismo como un hereje, lo cual es uno de sus rasgos privativos: “En uno me vi yo mismo / Sentado a una mesa negra / Comiendo carne de pájaro: / Mi única compañía / Era

una estufa a parafina.”(Parra, 2006, pág. 96). El antipoeta pasea por un páramo de figuras inertes, la resignación de hallarse donde los heresiarcas, empata un correlato con su carrera, es decir, el antipoeta se encuentra a caballo entre la poesía y la antipoesía, va a trote por una geografía de presencias e imágenes afines a su paisaje. La herejía es una actitud que extingue la voluntad por la escritura, esta propensión es integral a la antipoesía, y guarda en ello, un sentimiento de nostalgia derivado de la negación de la escritura. La poetización tradicional le pertenece cada vez menos, así fue expulsado del terreno de los poetas debido a su instinto de demolición. En *Versos de salón* el antipoeta avanza a los límites de su escritura ayudado por el proceso de descomposición del individuo, esto es uno de sus factores comunes:

Yo no digo que ponga fin a nada
No me hago ilusiones al respecto
Yo quería seguir poetizando
Pero se terminó la inspiración.
La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal.

Qué gano con decir
Yo me he portado bien
La poesía se ha portado mal
Cuando saben que yo soy el culpable.
¡Está bien que me pase por imbécil!

La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal
La poesía terminó conmigo.

(Parra, 2006, pág. 108).

En “Tres poesías” la idea de la voluntad negada tiene su origen en la degeneración del sujeto, su hartazgo es un signo que se traduce en una mirada antagónica

proveniente de una realidad donde la muerte es un tema banal. El antipoeta se manifiesta en comparación con el silencio y de esta manera afirma el vacío, ante ello, se dedica a bordearlo con humor:

Ya no me queda nada por decir
Todo lo que tenía que decir
Ha sido dicho no sé cuántas veces.

2

He preguntado no sé cuántas veces
Pero nadie contesta mis preguntas.
Es absolutamente necesario
Que el abismo responda de una vez
Porque ya va quedando poco tiempo.

3

Sólo una cosa es clara:
Que la carne se llena de gusanos.

(Parra, 2006, pág. 109).

Parra se ocupó de la decadencia en variados sentidos y se expresa en imagen: “la carne se llena de gusanos”, esto es una alegoría de la ultimidad del espíritu humano, y la manera en que el autor expresa este plan escritural, orienta el discurso que subyace en lo aparente que es natural y cotidiano a la antipoesía. La decadencia para Parra fue un recordatorio de que el género lírico estaba exhausto y sólo era capaz de describir un mundo pretérito que no comunicaba la condición más real del ser humano. En contraste, la antipoesía señala esta omisión del Modernismo cuando firmaba su retiro como el último gran movimiento poético de Latinoamérica en el siglo XX, de cara a esto, la antipoesía conlleva la inercia de la inconsistencia

estructural y la decadencia discursiva. Con estos pares se resolvió el cambio necesario para que su poesía adoptara los principios de oposición y contrariedad.

***Kitsch* y antipoesía**

Otra de las coyunturas de la antipoesía es el *kitsch* por su significado antitético e integral en el marco de la modernidad antitradicional y comprometida con la reproducción del cambio, el *kitsch* es reiteración y banalidad: “el *kitsch*, tecnológica, así como estéticamente, es uno de los productos más típicos de la modernidad” (Calinescu, 2003, pág. 224). El vínculo con la antipoesía se da porque el *kitsch* tiene la obsolescencia como signo de modernización que lo convierte en arte de consumo dentro del intercambio económico, Calinescu continua: “Una vez que el *kitsch* es técnicamente posible y económicamente rentable, la proliferación de imitaciones baratas o no tan baratas de todo —desde arte primitivo o popular hasta la última vanguardia— está únicamente limitada por el mercado” (2003, pág. 224). El valor es proporcional a la demanda de la réplica de un objeto cuyo original significado consistía en ser inimitable. Este es el aspecto esencial para considerar al *kitsch* un pseudoarte y una manifestación de la democracia moderna en la que se disminuyen los estándares de creación y de consumo. Mientras el número de compradores aumenta, el consumidor sofisticado disminuye, tal ley explica por qué el artesano y el artista son llevados a producir con rapidez la mayor cantidad de mercancías como obras incompletas.

La condición de lo inmediato en relación con la poesía es lo que enlaza la idea del *kitsch* con la antipoesía. El poema en los términos expresados por la antipoesía se encontrará en un proceso de reproducción y degradación que resultará en un tipo de expresión contraria al lirismo y despojada de todo canon histórico. En el siglo XX, la poesía no sólo se nutrirá del elemento de contrariedad vanguardista, sino que al surgir el *kitsch* de los años ochenta se difundirá en forma de mensajes replicados con el mínimo de recursos estilísticos para ingresar al ámbito de comunicación social masiva. En la antipoesía se pueden recoger ejemplos de esto en los libros que Parra publica en las últimas tres décadas del siglo XX, son los que aportan elementos a la discusión, de esta manera, un primer ejemplo que manifiesta lo *kitsch* se ubica en la figura crística de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* escrito en 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.*

(Parra, 2012, pág. 3).

Lo que llama la atención no es el sentido herético de la antipoesía, sino la replicación de la figura de Jesucristo quien toma como vehículo de su sermón a la antipoesía; la reproducción del *kitsch* inicia al saber que el Cristo de Parra está inspirado en

Domingo Zárate Vega, un campesino chileno que fue conocido como el «Cristo de Elqui» y se presentaba como un iluminado y recorrió Chile y lugares de Sudamérica predicando su particular Buena Nueva. (Fuentes, 2021). En la obra de Parra, el Cristo de Elqui es un orador que muestra ciertas características esenciales antipoéticas, por ejemplo, el chiste, el escarnio, el monólogo y la trivialización de lo sagrado. Acerca de esto, el factor influyente que ayudó a la aparición moderna del *kitsch* en el dominio artístico fue: “Una ventaja «estratégica» extremadamente importante ha sido la tendencia del *kitsch* de prestarse a la ironía” (Calinescu, 2003, pág. 227). El Cristo de Elqui como antipoeta dentro de la religión cristiana es un personaje humorístico de mal gusto. Si bien llegó a recorrer históricamente gran parte del Chile y varios lugares de Sudamérica para predicar, el Cristo de Elqui de Parra llevó su mensaje al público lector como un sermón de ficción, es decir, la predica del Cristo de Elqui fuera de la tradición bíblica es una mentira comercializada, una copia del *kitsch*.

Conviene destacar dos cosas para comprender el *kitsch* en la antipoesía, uno es su ubicación conceptual y la otra su formulación, la primera ofrecida por Calinescu y la segunda por Tomas Kulka. El primero ve en el *kitsch* un escape placentero de la monotonía diaria pues considera que: “el concepto del *kitsch* se centra claramente sobre cuestiones tales como la imitación, elaboración artificiosa, simulación, y lo que podemos denominar como la estética del engaño y del autoengaño” (Calinescu, 2003, pág. 226). Visto de esta manera, la figura de Jesucristo en la antipoesía cumple con lo requerido como el dicho pseudoarte, si éste se define como ornamento, entonces se enlaza con la promesa incumplida de la venida de Cristo y

que la aparición y prédica del Cristo de Elqui remarca como la comprobación de que el gran relato religioso está finiquitado. El hecho de retomar al Cristo de Elqui como una de las voces de la antipoesía la convierte en un producto que se posiciona como un fenómeno de ventas llevado por un portavoz que desmitifica la figura del poeta y de Cristo con un ejercicio de trivialización y popularización, respectivamente:

Y estos son los desafíos del Cristo de Elqui:
que levanten la mano los valientes:
a que nadie se atreve
a tomarse una copa de agua bendita
a que nadie es capaz
de comulgar sin previa confesión
a que nadie se atreve
a fumarse un cigarro de rodillas
¡gallinas cluecas – gallinas cluecas!
a que nadie es capaz
de arrancarle una hoja a la biblia
ya que el papel higiénico se acabó
a ver a ver a que nadie se atreve
a escupir la bandera chilena
primero tendría que escupir mi cadáver
apuesto mi cabeza
a que nadie se ríe como yo
cuando los filisteos lo torturan.

(Parra, 2012, pág. 27).

Se acentúan dos cosas en este antipoema, a saber, la herejía reflexiva y la glorificación comercial de Jesucristo. Frente a esto, cabe mencionar si las características del *Kitsch* que Kulka observa se cumplen no sólo para *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, sino también para sus siguientes obras. Por tanto, a continuación, se revisarán los aspectos resumidos del arte *kitsch*. Kulka los enumera como siguen: El *kitsch* representa un objeto o tema que se tiene comúnmente por bello (sagrado), suscita emociones comunes (ya lejanas de las

expuestas por Aristóteles en la *Poética*); la representación debe ser rápida y fácilmente reconocible; no enriquece asociaciones mentales ligadas al objeto representado (Kulka, 2011, págs. 9-25). Estos aspectos se cumplen en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* porque el personaje en su trascendencia apela a emociones instauradas en el ideario cultural; suscita emociones con inmediatez para divulgar su mensaje como un arte religioso reproducido de forma mediática, como una: “próspera industria de imitaciones baratas [de] humildes objetos de arte religioso” (Calinescu, 2003, pág. 227). La relación del objeto comercial de imitación religiosa con la obra de Parra conforma un elemento de mediatización, esto se observa en el tercer sermón del Cristo de Elqui: “Al verme vestido con este humilde sayal / hasta los sacerdotes se mofaron de mí / ellos que debieran dar el ejemplo / por algo son los representantes de Dios en la tierra / estoy absolutamente seguro que Él no se hubiera burlado” (Parra, *Obras completas II*, 2012, pág. 7). En este fragmento se muestra cómo el Cristo de Elqui busca la conmiseración como una de las emociones que suscita el *kitsch*, son referentes promovidos por el arte de las reproducciones religiosas y su beatitud dolorosa que recogen las prédicas.

El *kitsch* en teoría comparte el sentido de lo carnavalesco de acuerdo con Sirley Restrepo, y en la obra de Parra es una actitud cultural integradora de lo culto y lo popular, lo oralidad y la escritura, relaciones que se establecen en su forma de transgresión: “Se trata, por cierto, de un carnaval en sentido de actividades y actitudes de pueblo, de folklore, donde el espíritu, el ser humano busca el goce, el desahogue de presiones” (Restrepo, 2012, pág. 36). La relación entre el *kitsch* y lo carnavalesco comparte el ideario de la popularización que pueden citarse en el

trabajo de Kulka, a saber, que el carácter del *kitsch* al ser parasitario plantea el truco del engaño para sus consumidores. El Cristo de Elqui engaña a sus escuchas, a los lectores porque no crea belleza divina, su atractivo radica en el objeto representado de Jesucristo: “El atractivo del *kitsch* es [...] completamente parasitario de su referente” (2011, págs. 25-26). El *kitsch* emplea la función de referencia del símbolo, una fuente clara y directa, eficiente. Kulka menciona que el *kitsch* es un símbolo transparente en el sentido de que su efecto no lo produce la cualidad del símbolo sino lo que refiere:

En cierto modo, el consumidor del *kitsch* ve a través del símbolo aquello que el símbolo nombra. Cree que la representación le gusta (y que la aprecia estéticamente) pero lo que verdaderamente le gusta es el objeto representado. La función referencial del *kitsch* conduce a su admirador de la imagen misma (que rara vez mira con atención) a las asociaciones relacionadas con el objeto representado. (Kulka, 2011, pág. 26).

El receptor, consumidor o lector de *kitsch* piensa que lo que lo atrae son los méritos estéticos de la representación del objeto artístico, pero lo que opera en realidad son las asociaciones habituales de la representación a las que está predispuesto el lector o consumidor (Kulka, 2011, pág. 26). En pocas palabras, el *kitsch* no transforma las asociaciones ni suscita nuevas respuestas emocionales porque no funciona como un gran arte. La presencia del *kitsch* en la antipoesía abarcará temas como la política, la filosofía y la literatura, y recurrirá al ámbito religioso para aprovechar su doctrina de cultura popular:

En *Coplas de Navidad* de 1983:

Ea Sra. María



(Parra, 2012, pág. 321).

Y en *Obras Públicas* del 2006:



(Parra, 2012, pág. 837).

Como se observa en los ejemplos, el *kitsch* en la antipoesía emplea procedimientos de vanguardia con el propósito de crear publicidad artística. Una de las cualidades del *kitsch* en los antipoemas de Parra es la transmisión efectista del mensaje, su intención a primera vista pretende impresionar o llamar la atención; busca conmover a través de la movilización de referentes. La antipoesía *kitsch* transmite un mensaje sencillo y predecible por medio de una serie de recursos literarios que crean a un personaje (antipoeta o Cristo de Elqui) falsificado dentro de la tradición literaria. La reproducción estética empleó de diversos medios expresivos que garantizaron que la antipoesía se disgregara en su clasificación.

Antipoesía: alternativa de la postmodernidad

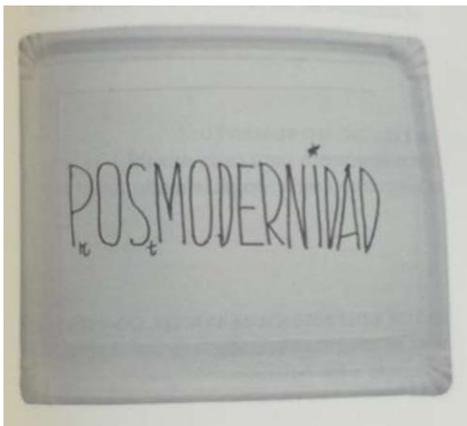
En el orden citado de esta tesis, el último rostro de la antipoesía es el de la postmodernidad, así como el de la disyunción del relato agotado de la poesía latinoamericana. Parra asimila estas nociones con la desarticulación del poema en los medios masivos de comunicación como en la campaña televisiva “Yo Tomo Leche” de 2005. Parra participa en un clip de treinta y cinco segundos como antipoeta con la frase: “Cero problemas, yo también tomo leche”, bebe un trago de leche, se despide y vierte la leche a otro vaso hasta derramarse. De toda la campaña, el clip de Parra es el más inquietante porque no busca darle valor al producto, sino crear una imagen incompatible. Por primera vez en televisión un artefacto visual cuya fuente tiene la misma complejidad humorística en la contravención del mensaje, el comercial y el poético:





(Parra, 2006, pág. 319).

El artefacto emplea el menor número de elementos antes de contravenir el mensaje y anularlo; este supuesto alude a la fragmentación con que la antipoesía alcanza su plurisignificación, por esta razón, en *Obra pública*, la antipoesía se crea con el menor número de elementos hasta embargarla del formato como en el artefacto "POSMODERNIDAD" escrito sobre un material atípico como un plato desechable. Parra desprendió a la poesía de su medio para rehacer el mensaje e invalidarlo para evidenciar la relatividad del acto poético:



(Parra, 2012, pág. 863).

Otro aspecto de postmodernidad *avant la lettre* fue la ecopoesía que denuncia la pérdida del medio ambiente como consecuencia de una política de incremento del capital que supone mayor peso a la visión industrializadora que la de la conciencia ambiental y social. Como Binns menciona: “La ecopoesía de Parra, se basa principalmente en la sentenciosidad incisiva iniciada con los *Artefactos*, denuncia tanto la contaminación ambiental de Santiago [...] como la responsabilidad del Vaticano en la superpoblación del Tercer Mundo” (Binns, 2006, pág. LXIX). Parra fue el primer poeta en tocar el tema y ofrecer una prospección del medio ambiente a favor de los pueblos y su pertenencia a la tierra, como en el caso de los indígenas Squamish que le sirvió para ilustrar la sentencia de que: “la Tierra no le pertenece al hombre. Es el hombre el que pertenece a la Tierra” (pág. LXIX). La ecopoesía es una manifestación contra la destrucción planetaria y la descomposición política y social; paradójicamente su estrategia escritural es la degradación los términos literarios. (Ávila Cuc, 2018, pág. 16). Un ejemplo se encuentra en “Sonó la antipoesía”:

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

KK en la poesía
KK también en el lecho nupcial

¿Economía es riqueza?
permítanme que me sonría
a mi modo de ver economía es miseria
economía igual contaminación
a otro perro con ese hueso
economía igual hongo atómico

no será poesía pero es cierto
rara la lola que está en condiciones
casi todas están contaminadas

el error consistió
en creer que la tierra era nuestra
cuando la verdad de las cosas
es que nosotros somos de la tierra

(Parra, 2012, pág. 91).

La condición postmoderna de la antipoesía deslegitima la poesía latinoamericana en un momento en que los relatos dominantes de la modernidad también son invalidados. La antipoesía lleva estos relatos a su banalización y en el proceso, la burla fomenta la significación de su deterioro antes de ser anulados; así la política, la ciencia, la educación, la religión y la escritura de poesía por mencionar ciertos tópicos: “los comunistas nos doblan la mano / la alternativa ya se sabe cuál es: / o contaminación / o comunismo /no hay x donde perderse / entre 2 males el menor / y.”(Parra, 2012, pág. 93). Si el rumbo de postmodernidad reside en el desgaste de las narraciones universales, un nuevo entendimiento permitió saldar los ideales y cancelar el discurso de aquellas: “En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantea, en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación”(Lyotard, 2004, pág. 73). Este aspecto ha nutrido la discusión entre modernidad y postmodernidad, para diferenciar su terminología. La posmodernidad, según Lyotard, es otra edad de la cultura que se caracteriza porque conocimiento e información se instituyen como medios de poder; la posmodernidad se entiende como la época del desencanto y la declinación de los ideales de la

modernidad con su idea de progreso. A la antipoesía esto le concierne: “Hongo atómico / Viaje a la luna / Novedad ninguna // artefacto / módulo / viva la poesía modular” (Parra, 2012, pág. 146). La modulación de la poesía es la posibilidad de nominación fuera del marco del propio género. En este sentido, Parra como Lyotard problematizan la legitimación de la poesía y ciencia contemporáneas, respectivamente; lo consiguen al cuestionar los ordenamientos preestablecidos por estructuras de poder económico y político que supeditan el conocimiento.

En 1980 el discurso “Modernidad vs Postmodernidad” de Jürgen Habermas presenta la noción de postmodernidad como una postura neoconservadora de quienes creen como Lyotard que la modernidad está finiquitada y que, las utopías que generó deberían replantearse. Para Habermas la modernidad desde el proyecto de la Ilustración sigue vigente pues no ha terminado: “Lo que debe rechazarse no es la modernidad, cuya herencia crítica [...] es aún una fuente de «emulación para el intelectual»; lo que debe rechazarse es la ideología (neo)conservadora de la post modernidad” (Calinescu, 2003, pág. 267). En su disertación, Habermas se opuso al pensamiento de Lyotard, pues consideraba que cuando se habla del fin de la modernidad, su significado es el de una conciencia que contuviera la divergencia como principio y acción. El concepto de modernidad de Habermas trata el argumento sobre la falta de credibilidad en las concepciones universalistas, Calinescu recupera esta noción en el proyecto del Lyotard en *La Posmodernidad: (explicada a los niños)*:

En esencia, Lyotard explica en *La condición postmoderna* y, más recientemente, en *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1986), que existen dos tipos de «grandes relatos» (*grand recits*) o «metanarrativas» (*métarécits*) que han servido para legitimizar el conocimiento en el pasado o, dicho de otro modo, para dar una respuesta convincente a la cuestión: ¿Para qué sirve en último término el conocimiento? El primer tipo es mítico (tradicional) y el segundo proyectivo (moderno). En las culturas tradicionales, como muestra la antropología religiosa, el conocimiento está legitimado haciendo referencia a los orígenes, al tiempo primordial cuando las cosas adquirieron existencia. A diferencia de los mitos, las metanarrativas características de la modernidad legitiman el conocimiento en términos no del pasado sino del futuro. (Calinescu, 2003, pág. 268).

El común denominador de las metanarrativas de la modernidad es el asunto de otro fin universal, ante esta diferencia, los proyectos modernos están basados en premisas de una visión finalista de la historia. Calinescu menciona que, en este sentido, el cristianismo como relato de redención del pecado original adámico es constitutivamente moderno: “Todos los importantes «relatos de emancipación» de la modernidad son esencialmente variaciones secularizadas del paradigma cristiano” (Calinescu, 2003, pág. 269). Esto llevaría a la metanarrativa de la Ilustración y el conocimiento como emancipador de la ignorancia de la maldad; otro relato que se propone como contraparte es el marxista que busca emancipar al hombre de la explotación a través de la lucha revolucionaria del proletariado; el otro gran relato es el del capital que busca subsanar a la humanidad de la pobreza a través de las leyes del mercado: “a través de la intervención de la «mano invisible» de Adam Smith, que crea una armonía universal a partir de los intereses personales” (2003, pág. 269). Calinescu menciona al seguir a Lyotard que estas metanarrativas ideológicas modernas perdieron su credibilidad y por ello, la universalidad ha sido desplazada y los grandes relatos de la modernidad se están desintegrando dando lugar a microrrelatos de naturaleza paradójica: “el «pequeño relato» se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa” (Lyotard, 2004,

pág. 109). Si se toma en cuenta la conformación aleatoria de esos microrrelatos, el arte y la literatura expondrían sus propias fabulaciones, así, la antipoesía sería una que busca deslegitimar las narrativas canónicas de la literatura hispanoamericana, de esta manera, la antipoesía se presenta como un microrrelato rompedor de la ideología estética y especulativa de la poesía.

La obra de Parra al separarse de la vanguardia en *Poemas y antipoemas* inicia su la definición de su naturaleza, así, se acerca de forma muy prematura a la postmodernidad. Sobre este tema, Serna Arnaiz expone que la antipoesía es próxima al concepto de postmodernidad pues al utilizar la ironía y la síntesis del carnaval medieval construye un eje de significación que fragmenta el discurso del yo poético en una noción atemporal. Serna Arnaiz sostiene que por ello es fundamental la intervención del lector en la deconstrucción poética, éste es el responsable en animar distintos modos de expresión en la cultura de masas: “En nuestra opinión, la antipoesía se acerca a dicha escuela postmoderna porque opera a través de la deconstrucción como mecanismo esencial de su existencia” (pág. 346). La idea de postmodernidad de Serna Arnaiz vincula la antipoesía con la literatura carnavalesca medieval pues considera que la postmodernidad más allá de entenderse como una derivación de la modernidad, la define como consecuencia de la crisis que entraña una vuelta al pasado. Es importante citar los apartados que enuncian la teoría con que la autora vislumbra su tesis:

La idea circular del tiempo intensivo implica pasado y futuro en una unidad que concede profundidad a un «ahora» que siempre «es»; el lenguaje como apertura ontológica niega su propio discurso; el «yo» es apariencia y multiplica su

personalidad, rompe su entidad como sujeto; la noción de veracidad se debilita y libera espacio para la verdad política que funda el mundo; la *mise en abyme* es una cadena de sucesiones del ciclo que avanza y regresa como operación categórica. (Serna Arnaiz, 2013, pág. 347).

La relación de postmodernidad y antipoesía se plantea que ésta tiene una idea circular del tiempo donde se concentra pasado y futuro como unidad, el «ahora» que siempre «es». Es obvia la cita de “Ultimo brindis” de *Canciones rusas*,⁸ cuya disertación del tiempo hace paralelos a los paradigmas de conjugación. La expresión del antipoeta no sólo relativizará a partir del paralelismo, sino que intentará aniquilar las diferencias transitorias después de assimilarlas en un solo bloque conceptual “El ayer, el presente y el mañana” (v. 3):

Lo queramos o no
solo tenemos tres alternativas:
el ayer, el presente y el mañana.

Y ni siquiera tres
porque como dice el filósofo 5
el ayer es ayer
nos pertenece solo en el recuerdo:
a la rosa que ya se deshojó
no se le puede sacar otro pétalo.

Las cartas por jugar 10
son solamente dos:
el presente y el día de mañana.

Y ni siquiera dos,
porque es un hecho bien establecido
que el presente no existe 15
sino en la medida en que se hace pasado
y ya pasó...,
como la juventud.

En resumidas cuentas

⁸ *Canciones rusas* es su sexto poemario, publicado en 1967. El libro marca una pausa en la acometida antipoética de los títulos anteriores, Binns lo llama: “remanso en el desarrollo cada vez más agresivo de su obra” (Parra, pág. LVI). Esta es una obra más serena, melancólica y al mismo tiempo vivaz, que toca las temáticas del paso del tiempo y la pérdida del hogar.

sólo nos va quedando el mañana:
yo levanto mi copa
por ese día que no llega nunca,
pero que es lo único
de lo que realmente disponemos.

20

(Parra, 2006, pág. 153).

En el antipoema el pasado, el presente y el futuro son conceptos que se destacan entre sí por la percepción del antipoeta, pese a ello, como en otros antipoemas, los elementos progresan en una síntesis de variables que llega gradualmente a su anulación. En “Último brindis” las tres opciones se revelan en las estrofas, y al mismo tiempo, se descartan, así, el pasado se consume en rememoración e imposibilidad material que concibe al presente que en la estrofa seguida, es inexistente al configurarse igualmente como pretérito. En el caso del futuro, de acuerdo a la concepción lineal del tiempo, es una porción no sucedida y de discernimiento conjetural. La especulación de la última estrofa capta la idea del futuro como el término del resumen de valuación entre los tres tiempos. De esta forma, el antipoeta manifiesta en la insustancialidad del futuro, la sujeción efímera del presente que se transmuta en pasado en el acto de la percepción. Así se rebobina la trama en “Último brindis” y suprime la concreción temporal por una teorización relativa del tiempo.

Volviendo a los incisos de comprensión posmoderna de Serna Arnaiz, el lenguaje ontológicamente niega su propio discurso, así en la antipoesía, la disconformidad plantea una remisión nihilista. Así como en “Ultimo brindis”, la involuntariedad deforma lo poético, y en *Emergency Poems*, libro de 1972, hay una oposición a la

idea de lo existente, sobre esto mismo, en el antipoema “No creo en la vía pacífica”, sus versos tienen un significado negacionista y reiterativo, pero su redundancia es lo que deslegitima el mensaje: ‘no creo en la vía violenta / me gustaría creer / en algo –pero no creo / creer es creer en Dios / lo único que yo hago / es encogerme de hombros / perdónenme la franqueza / no creo ni en la Vía Láctea (Parra, 2006, pág. 283). La postmodernidad en la antipoesía, conflictúa al yo poético y lo multiplica de forma paradójica para romper su entidad en tanto sujeto. El antipoeta no se somete a escrutinio y niega su propia dimensión como sujeto lírico. Así se observa en un artefacto de 1972:



(Parra, 2006, pág. 327).

Esto deja ver cómo el autor sostiene un concepto de conocimiento fundado desde la apoplejía del canon de la poesía. La antipoesía se posiciona como una parálisis escritural que hace surgir una obra de la no verdad, una obra que se resume a sí misma y que se consume en sí misma. En este caso, los antipoemas después de ser artefactos se han convertido para 1982 en *Chistes para desorientar a la policía poesía*, obra donde se suspende la noción de veracidad y se libera la nominalidad de lo expresado. La desestimación del título es antinómica y aspira a lo real a través del juego gráfico-literario:

4 sueños
El de la casa propia
“ “ “ pieza “
“ “ “ pocilga “
“ “ “ tumba “

(Parra, 2012, pág. 116).

Finalmente, en esta vinculación postmoderna se menciona la metáfora de *mise en abyme*, mirada abismada que es localizable en la narrativa, figura no descartable para la antipoesía por la modulación metagenérica de ésta. En este caso lo que abisma a la antipoesía es la sucesión en la que avanza y regresa en una operación que respectivamente, afirma y niega sin condiciones disyuntivas. Esta operación resulta en una revisión permanente del quehacer poético. Así, en el antipoema “3 deberes patrióticos impajaritables” se escribe:

ARTE POÉTICA

la misma de siempre
escribir efectivamente como se habla
lo demás

dejaría de ser literatura

Destruya este papel
la poesía te sigue los pasos
a mí también
a todos nosotros

(Parra, 2012, pág. 193).

Como argumento conclusivo, la alternativa que proporciona la antipoesía en la postmodernidad es regresar al punto de origen donde la poesía “dejaría de ser literatura” (v. 4), la condición de la antipoesía fue crear un antagonismo de los modelos literario a seguir, esto conlleva de manera progresiva la desintegración de su discurso poético proclive a la nulificación. Este es el trasfondo de una etapa que recorrió dos siglos para postular la contraposición, desarticulación y preservación en el mutismo antes de la vuelta a las fuentes. La propuesta de la antipoesía radica en ser silencio ante la oratoria universal de la poesía En el antipoema “Ars poetique” así lo declara y toma al Modernismo para representar la musicalidad que distingue a todo un género:

Du silence avant toute chose
et tout le reste est musique
moderniste

(Parra, 2012, pág. 948).

En esto radica la alternativa a la postmodernidad. Por ello, para la antipoesía, la creencia de un tiempo lineal e irrepetible se descoloca en la etapa proyecta de la modernidad. En la postmodernidad, la antipoesía inicia la dinámica de bucle temporal como lo anunciaba desde 1954 en “Soliloquio del individuo”: “Mejor es tal vez que vuelva a ese valle, / A esa roca que me sirvió de hogar, / Y empiece a grabar

de nuevo, (Parra, 2006, págs. 61-64). A través de la tipología de modernidad, Parra reformula la veracidad de la obra literaria, para ello, vuelve al punto inicial, porque como reza la última pieza de sus *Obras Publicas*, la escritura emprende su ciclo de conformación oposición y deformación: “todo por un momento de éxtasis” (Parra, 2012, pág. 902).

Conclusión

La antipoesía empieza al acudir al canon y finaliza al rechazarlo, su reacción crítica acusó de estatismo a la poesía consagrada, aquella que sostenía el elitismo de autor y a un público en torno a un mensaje impenetrable. Nicanor Parra propone: “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 abajo, tanto mejor, esa es precisamente la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas” (Parra, 2006, pág. 717). El plan de Parra fue llevar a la poesía fuera de los cenáculos, del cuórum académico y de los acontecimientos de vanguardia que, a pesar de que se rebelaban contra el establishment y subvertían las normas del canon, celebraban un arte de minorías. El devenir de la poesía en el continente estaba sujeto a la proporción del género y del nombre. Pero el nombre de la antipoesía reunió lo antiguo y lo moderno, su prefijo: "anti" anuncia un intercambio de dos tradiciones; la de poesía popular española y el de vanguardia literaria en oposición. Estos dos aspectos plantean el *ethos* antipoético del texto lírico (romance, canción, cueca) y el de liberación formal (anticuento, antipoema, artefacto, eco poema). Parra se dedicó a utilizar vehículos de poetización para fundar una variación escritural de difícil clasificación por la crítica. La antipoesía abrió un espacio en que los referentes podían ser cuantos activarán la sobredimensión del lenguaje para cuestionar la poesía en sí misma y permitiera su desintegración formal. La ruta que recorre la antipoesía a través de dos siglos inició con su anticuento, sus canciones

innominadas y el romance epigonal, su burla al modernismo, los artefactos visuales y las prédicas satíricas. La derivación de la obra de Parra en el lapso mencionado se conformó por un sentido antitético total, el del silencio apoético último de la modernidad que desmontó el poema.

El silencio antipoético fue mencionado por Parra en la forma de artefactos verbales en un programa de la Televisión Nacional de Chile dedicado a la conmemoración de sus ochenta años. En la emisión, Parra responde una serie de preguntas hechas por distintos personajes de la cultura de Chile. En algunas de ellas Parra responde a Federico Schopf y Cristián Warnken, las respuestas se relacionan con la progresión distorsionada que finalizará en el silencio como un estado antipoético que reposa en la nada. Los cuestionamientos fueron: cuáles habían sido los aportes de la antipoesía a la literatura actual, Parra responde: "Nada. A la mecánica, a la teoría del movimiento sí y no poco". La segunda pregunta fue cuál era la posición de antipoeta ante el ser o la nada, su respuesta se dio en los términos del juego lingüístico: "El cero y la nada. Todo se redujo a nada y de la nada va quedando poco (TVN, 1994). En otra respuesta sobre su preferencia musical, no ser específico, pero sentencia que ya no es válida la distinción entre lo antiguo y lo moderno de la música; en su respuesta hay referencias dispares que subrayan el destino de su predilección: "No música popular por una parte y clásica por otra. Sólo música buena o mala [...] Actualmente yo me inclino por el canto gregoriano y por hay

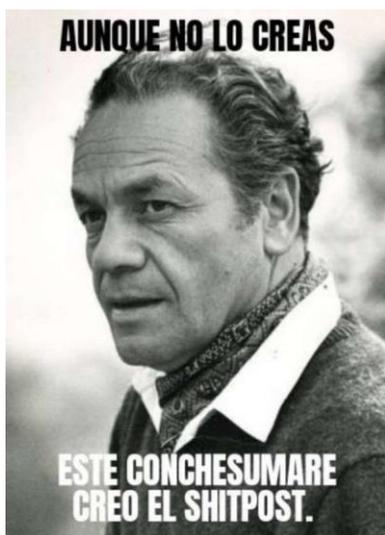
una música que ya no se escucha en ninguna parte, me refiero a esa música llamada silencio" (TVN, 1994). El eslabón que se ofrece en esta respuesta, muestra la unión nutricia entre poesía clásica y poesía moderna de vanguardia en la

antipoesía. La antipoesía optó por la musicalidad en su prehistoria escritural y después de manera continua, fue disipándose como consecuencia de la variación de su plan poético. Al término de esta progresión, el último estadio de la antipoesía fue el silencio; en el final de su carrera, el punto de llegada del autor, fue el mutismo que se terminó a su vez, el 23 de enero de 2018, año de su muerte, cuando se confirma la fusión del antipoeta personaje y el autor Parra.

A la pregunta ¿qué es lo que vino después del silencio antipoético? La respuesta es la creación de un discurso poético desunido de las condiciones de género, un discurso apoético soportado sobre la base tecnológica de plataformas digitales y aplicaciones de redes sociales, donde se difunde poesía en tiempo real, beneficiada de los formatos que Parra exploró y que resultan adecuados en el intercambio virtual de literatura. Para ello, se necesita un proyecto aparte para verificar dos cosas, una, la manera en que Parra ofrece un vislumbre del futuro de la poesía en las nuevas etapas de la modernidad mencionadas en los últimos años como hipermodernidad, transmodernidad, digimodernidad; y dos, su representación como autor puente entre el verso desmarcado de la página y su nuevo espacio en internet. Una red en la que Parra no alcanzó a trabajar directamente, pero que hoy contiene su obra y la difunde, el ejemplo fehaciente de esto es la página creada por la Universidad de Chile donde se publica gran parte de la antipoesía.

Por tanto, la antipoesía es una fuente no agotada que merece otros estudios donde se proponga revisar su relación con los nuevos conceptos surgidos del lenguaje virtual y que se conocen como virales, por ejemplo, el *shitposting* y el meme. La

razón de esto, es la capacidad de la antipoesía para mostrarse disyuntiva en relación con la postmodernidad. La que en esta tesis se propuso es la que se aprecia en la designación del silencio como término y estadio de suspenso antes de la mediatización y el intercambio de información entre productores de contenido digital y usuarios, que inicialmente fueron conocidos como autores y lectores.



(Memedroid).

Nicanor Parra creó al antipoeta como un escritor de variaciones literarias las cuales se suceden a partir del uso de modelos tradicionales que contravino con las facetas de modernidad, estos relieves moldearon la antipoesía hasta su disgregación. En este sentido de anulación paradójicamente, la obra se arraigó en el mutismo, como un estado de ausencia con que el antipoeta alcanza el “éxtasis”. Este arrobamiento es el punto de llegada por medio de una vía que atraviesa dos siglos. En este progreso la antipoesía removi6 para su propia definici6n el relato de universalidad que corresponde a la poesía moderna. La manera en que lo consigui6 fue con la

pluralidad de significado recabada por su lectura de los rostros de modernidad, este fue el aparato que evaluó su degeneración literaria.

La antipoesía desconformó su particularización, es decir, su definición única, esto lo consiguió con una serie de elementos que le dieron complejidad a través de dos siglos. En este trasiego, y con la tipología de modernidad, contradijo las proposiciones de la tradición poética, así adquirió una facultad atemporal gracias a ciertas influencias en oposición como el Modernismo, la vanguardia, la decadencia, el *kitsch* y la postmodernidad. De esta manera, la antipoesía se configuró múltiple y estableció para sí misma una naturaleza alternativa que la convierte en literatura internamente disímil, la circunstancia de distorsión poemática en un progreso antinómico creó la opción de retorno a las fuentes literarias.

Bibliografía

- Anderson Imbert, E. (2018). Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar. En R. Darío, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa* (págs. VII-LI). México.
- Antología Cátedra de Poesía de las Letras Universales*. (2014). Madrid: Cátedra.
- Araya Grandón, J. (2014). Que aquí no pasa nada que puramente todo”: Chillán en la poesía de Nicanor Parra. *Universidad de Concepción*, 143-152.
- Armiño, M. (2007). Prólogo. En F. García Lorca, *Antología Poética* (págs. 15-36). Madrid: Editorial Edaf.
- Ávila Cuc, J. (22 de febrero de 2018). Postmodernidad y fragmentación en la temática de Nicanor Parra. *Cuadernos Fronterizos* (20), 15-16.
- Azofeifa, I. (1984). *Literatura Universal. Introducción a la Literatura Moderna de Occidente*. Costa Rica: EUNED.
- Baudelaire, C. (2001). *Las flores del mal*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Baudelaire, C. (2014). *El esplín de París*. Madrid: Alianza Editorial.
- Beutler, G. (1991). Vanguardismo y antipoesía en Nicanor Parra. *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano: Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989* (págs. 321-336). Berlín: Vervuert.
- Biblioteca Nacional Digital*. (s.f.). Recuperado el 09 de febrero de 2023, de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-346553.html>
- Binns, N. (2006). Introducción. En N. Parra, *Obras completas & algo + (1935-1972)* (págs. XXIX-LXXVI). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Bolaño, R. (2013). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Bretón, A. (2013). *Antología (1913-1966)*. México: Siglo XXI Editores.
- Bubnova, T. (2002). *Entre poética, retórica y prosaica*. México: 2002.

- Bueno Álvarez, J. (2003). Introducción. En R. Darío, *Azul* (págs. 9-35). México DF: Edaf.
- Cabrera Vásquez, N. (13 de octubre de 2017). S.O.S. *El rescate de la poesía runrunista: Exploración y valoración de la otra vanguardia chilena*. Recuperado el 27 de febrero de 2023, de Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: <https://www.pucv.cl/pucv/noticias/vida-universitaria/facultad-de-filosofia-y-educacion-efectuo-seminario-sobre-poesia-chilena>
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos Alianza.
- Cazorla, R. (22 de junio de 2019). *Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento*. Recuperado el 14 de marzo de 2022
- Darío, R. (2018). *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. México: Fonde de Cultura Económica.
- De Costa, R. (2005). Introducción. Para una poética de la (anti)poesía. En N. Parra, *Poemas y antipoemas* (págs. 7-46). Madrid: Cátedra.
- Echeverría, B. (2009). *¿Qué es la modernidad?* México: UNAM.
- Espinosa Guerra, J. (2005). *Antología. La poesía del siglo XX en Chile*. España: Visor.
- Espinosa, V. C. (1 de mayo de 2017). *Escáner cultural*. Recuperado el 29 de julio de 2021, de REVISTA VIRTUAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y NUEVAS TENDENCIAS: <http://revista.escaner.cl/node/8105?destination=node%2F8105>
- Ferrada, R. (2009). El modernismo como proceso literario. *Literatura y lingüística*, 57-71.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones litorales.
- Fuentes, H. (02 de enero de 2021). *El Cristo de Elqui: La historia del supuesto iluminado chileno que decía ser el nuevo Mesías e intentó volar*. Recuperado el 12 de enero de 2023, de Guioteca. ¿Qué quieres saber?:

<https://www.guioteca.com/fenomenos-paranormales/el-cristo-de-elqui-la-curiosa-historia-del-supuesto-iluminado-chileno-decia-ser-el-nuevo-mesias-e-intento-volar/>

García Lorca, F. (1990). *Primer Romancero Gitano*. Madrid: Castalia.

García Lorca, F. (1997). *Bodas de sangre*. Madrid: Ediciones Cátedra.

García Lorca, F. (2017). *Romancero gitano. Poeta en Nueva York*. Barcelona: Ediciones Brontes.

Guerriero, L. (01 de diciembre de 2011). Nicanor Parra: "Nunca fui el autor de nada porque siempre he pescado cosas que andaban en el aire". *El País*. Recuperado el 08 de febrero de 2023, de https://elpais.com/cultura/2011/12/01/actualidad/1322694006_850215.html?event_log=oklogin

Gumucio, R. (2020). *Nicanor Parra rey y mendigo*. Barcelona: Literatura Random House.

Ibáñez-Langlois, J. (1981). La poesía de Nicanor Parra. En N. Parra, *Antipoemas* (págs. 9-66). Barcelona: Seix Barral.

Jofré, M. (2014). Nicanor Parra, flâneur en Chillán. *Atenea*, 73-93.

Kersen, S. (1977). Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977. *La poesía de Nicanor Parra* (págs. 411-414). Toronto: University of Toronto.

Kirkpatrick, G. (1989). *The Dissonant Legacy of Modernismo*. Berkeley and, Los Angeles: University of California Press.

Kulka, T. (2011). *El kitsch*. Madrid: Casimiro libros.

Lyotard, J.-F. (2004). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

Marchese, A. y. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Martínez Torrón, D. (1974). El surrealismo de Octavio Paz. En O. Paz, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)* (págs. 5-28). Madrid: Editorial Fundamentos.

Memedroid. (24 de abril de 2022). Recuperado el 23 de noviembre de 2022, de <https://es.memedroid.com/memes/detail/3668333/Contexto-Nicanor-Parra-es-un-randi-anti-sistemas-que-no-hacia-los-poemas-en-tal-si-no-que-el-creo-lo>

Montes Brunet, H. (2014). Tradición y antitradición en Nicanor Parra. *Atenea*, 15-21.

Morales, L. (1972). *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago: Andrés Bello.

Morales, L. (2018). *Conversaciones con Nicanor Parra*. España: Tajamar.

Morales, L. (s.f.). *Poemas y antipoemas*. Recuperado el 07 de febrero de 2023, de <https://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/poemasyantipoemas.html>

Nómez, N. (2015). Re-antologando a Nicanor Parra: un homenaje. En N. Parra, *Un puñado de Cenizas. Antología 1937-2001* (págs. 7-28). Santiago: LOM ediciones.

Ortega, J. (2005). *Antología de la poesía latinoamericana del siglo xxi: el turno y la transición*. México: Siglo XXI editores.

Pacheco, J. (1999). *Antología del modernismo, 1884-1921*. México: Era, UNAM.

Parra, N. (1983). *Obra gruesa*. Santiago: Andrés Bello.

Parra, N. (1993). *Poemas para combatir la calvicie (Muestra de antipoesía)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Parra, N. (2005). *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra.

Parra, N. (2006). *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Parra, N. (2012). *Obras completas II*. Chile: Galaxia Gutenberg.

Parra, N. (2015). *Antiprosa*. Santiago: Universidad Diego Portales.

- Parra, N. (2015). *Un puñado de cenizas. Antología 1937-2001*. Santiago: LOM ediciones.
- Parra, N. (2017). *El último apaga la luz. Obra selecta*. Barcelona: Lumen.
- Parra, N. (2017). *Temporal*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Pérez, A. J. (1995). La poesía postvanguardista hispanoamericana y su crítica a la modernidad (Nicanor Parra y Carlos Germán Belli). En A. J. Pérez, *Modernismo, vanguardias, postmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana* (págs. 189-209). Buenos Aires: Corregidor.
- Piña, J. (1993). *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Pehuén.
- Quezada, J. (2006). Prólogo. En N. Parra, *Poemas y antipoemas* (págs. 31-38). Santiago: Editorial Universitaria.
- Quilis, A. (2000). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Quintana Tejera, L. (2019). *Las trampas de la retórica. Diccionario de literatura*. México: Trajín.
- Restrepo, S. (2012). *La poesía de Nicanor Parra como protesta social*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Schopf, F. (1971). Del vanguardismo a la antipoesía. En N. Parra, *Poemas y antipoemas* (págs. 3-50). Santiago: Nascimento.
- Schopf, F. (2000). *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago: LOM Ediciones.
- Schopf, F. (2009). *El desorden de las imágenes*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Schulman, I. (2002). *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Siglo XXI Editores, UNAM.
- Serna Arnaiz, M. (27 de mayo de 2013). Posmodernidad y premodernidad en la antipoesía de Nicanor Parra. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*(19), 345-356.

- Serna Arnaíz, M. (2019). Nicanor Parra taoísmo y modernismo. *Anales de* , 205-216.
- Silva Acevedo, M. (2015). Poesía y antipoesía de Nicanor Parra. *Revista Chilena de literatura*, 37-39.
- Soto, C. (2014). Los libros de Nicanor Parra. *Estudios públicos*, 253-298.
- Sureda, J. y. (1993). *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal.
- Sverdloff, M. (2015). Retóricas de la decadencia: los tópicos de los discursos sobre la declinación desde la. *Nova Tellus*, 9-55.
- Timofeevitsj Frolov, I. (1984). *Diccionario de filosofía*. Moscú: Progreso.
- TVN. (1994). El show de los libros. Santiago. Recuperado el 19 de enero de 2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=1wEgFI9aAug&t=598s>
- Valdivia, B. (2013). *Ontología y Vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación*. México: Calygrama CONACULTA.
- Verjat, A. (2001). Nota 14. En C. Baudalaire, *Las flores del mal* (págs. 75-79). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Videla de Rivero, G. (2016). El Runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario. *Revista Chilena de Literatura*, 73-87.
- Whitman, W. (2017). *Hojas de hierba*. España: Galaxia Gutenberg.
- Yamal, R. (1987). La Antipoesía de Nicanor Parra y su deuda con el Surrealismo. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 25-35.
- Zambelli, H. (1948). *13 poetas chilenos*. Valparaiso: Imprenta Roma.