

La ironía en la antipoesía de Nicanor Parra*

Irony in the anti-poetry of Nicanor Parra

JAIME RICARDO REYES CALDERÓN

Universidad Libre de Cúcuta, Colombia

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2018

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2018

Licencia Creative Commons



* Con este ensayo del crítico colombiano Jaime Ricardo Reyes Calderón, *Kipus* rinde tributo a la memoria del antipoeta Nicanor Parra (San Fabián de Alico, 1914-Santiago de Chile, 2018), Premio Cervantes 2011 y Premio Iberoamericano de Poesía 2012 (N del E).

RESUMEN

La desviación de la norma es el fundamento que los teóricos estructuralistas han propuesto para definir el sentido de lo poético. Bien afirma Jakobson: “en realidad el lenguaje poético opera un cambio esencial en las relaciones entre el significante y el significado, así como entre el signo y el concepto”. Con esta premisa de telón de fondo, aquí ofrecemos una aproximación a la antipoesía de Nicanor Parra, quien desarrolla su poeticidad contraviniendo las normas de la poesía misma. Realizamos un ejercicio de análisis y comentario textual desde lo antipoético y la ironía, desentrañando las divergencias y los énfasis críticos que afloran en los registros de las poesías del autor chileno fallecido en enero de 2018, guiándonos por los conceptos sociosemióticos de Bakhtin.

PALABRAS CLAVE: antipoesía, Chile, poeticidad, Nicanor Parra, Bakhtin.

ABSTRACT

The deviation from the norm is the foundation that structuralist theorists have proposed to define the sense of the poetic. As Jakobson affirms: “in reality poetic language makes an essential change in the relationships between the signifier and the meaning, as well as between the sign and the concept.” With this premise of backdrop, here we offer an approach to the anti-poetry of Nicanor Parra, who develops his poeticity against the norms of poetry itself. We perform a textual exercise of analysis and commentary from the antipoetic and irony, unraveling the divergences and critical emphases that emerge in the poetry records of the Chilean author who passed away in January 2018, guiding us through the socio-semiotic concepts of Bakhtin.

KEYWORDS: antipoetry, Chile, poeticity, Nicanor Parra, Bakhtin.

DE LA POESÍA A LA ANTIPOESÍA

SU PRIMER LIBRO, *Cancionero sin nombre*, reconoce el autor, fue un ejercicio espontáneo de imitación poética, “poesía con una escritura de corte popular, garcía lorquiana... imitaba muy bien a su modelo y se ganó la admiración de la crítica local” (De Costa 1988, 10). Será en *Poemas y antipoemas* donde los modelos se someterán a un proceso de revisión y destrucción. Así, presentará una escritura teñida absolutamente de prosaísmo, tanto en la sintaxis como en el léxico, donde la versificación será un artificio tipográfico: un escrito segmentado en sus oraciones, con disposiciones simétricas, a pesar de su continuidad ideológica, será transformado en poesía. Discurso evidentemente narrativo que se autolegitimará como poético gracias al equilibrio de la sintaxis y la regularidad rítmica de las frases:

SE CANTA AL MAR

Nada podrá apartar de mi memoria
 la luz de aquella misteriosa lámpara,
 ni el resultado que en mis ojos tuvo
 ni la impresión que me dejó en el alma.
 Todo lo puede el tiempo, sin embargo
 creo que ni la muerte ha de borrarla.
 Voy a explicarme aquí, si me permiten,
 con el eco mejor de mi garganta (Parra 1983, 18).

En esta segunda etapa, el resultado es un lirismo disfrazado, una poesía parlante pero que guarda regularidad rítmica. En esta poesía reconocemos endecasílabos medidos y enlazados por rima, con una oración que se transforma en cuarteto.

La negación de la poesía lo llevará a una nueva experiencia, el discurso prosaico pero sin ningún artificio de ritmo y rima, cuyo eje será una posición única donde el personaje del poema se comunica con el lector, en una extraña mixtura de parlamento teatral y conversación cotidiana:

LAS TABLAS

Soñé que me encontraba en un desierto y que hastiado de mí mismo
 Comenzaba a golpear a una mujer.
 [...]
 "Por qué maltratas a tu madre" me preguntaba entonces una piedra,
 Una piedra cubierta de polvo "por qué la maltratas".
 [...]
 "Nosotras somos las tablas de la ley" decían ellas
 [...]
 Pero yo bostezaba, me aburría de estas admoniciones (47).

Este discurso, en acuerdo con la espontaneidad de lo oral, de la ligazón informal y desestructura de un pensamiento que vaga en la conversación, estará libre de rigor, evolución sistemática y unidad de sus partes. Las tablas son los mandamientos de la Ley de Moisés. El hecho mismo narrado es una abominación y una burla al imperativo sagrado que se transgrede. La estructura se mueve a base de saltos, regresiones, descripciones, reflexiones imprevistas. Esto es de 1948, cuando va definiendo, con agresivos tanteos, lo que es la antipoesía.

Para rematar el concepto de antipoesía, se nos exige enfrentar el hecho de que su escritura va contra lo enunciado como poesía y, por tanto, contra los poetas. Su libro *Poemas y antipoemas* nos ofrece ese recorrido: en la primera sección, el modelo a combatir es Mistral y el modernismo; en la segunda, Neruda y la poesía de mensaje; y en la tercera, el autor contra el poeta. Visualicemos esa ruptura con los modelos (2.^a etapa) en el texto que abre la última sección del libro:

ADVERTENCIA AL LECTOR

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:

[...]

Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,
Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad
¿Respondió acaso de su herejía?

[...]

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:

La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
Menos aún la palabra dolor,

[...]

Sillas y mesas sí que figuran a granel,
¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!

Lo que me llena de orgullo

Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos (26).

Es evidente la distancia que se gana respecto a la tradición poética. Ahora no se va a satisfacer el concepto común de poesía, por ello la advertencia. No se hablarán los temas y el lenguaje de lo hasta entonces considerado como lírico. Se hace claro que el poeta, hoy, no es el poeta de las alturas poéticas. La irrupción de la poesía es una herejía verbal, imaginativa y una afrenta contra los “poetas”, los héroes, los dueños de la altura, de la magnificencia, de lo pulido, mediado, hermético, trascendente.

Este rechazo, que al tiempo es afirmación, se tornará patente en el poema “Manifiesto”, directriz sintetizadora de lo que es el arte poético en la antipoesía:

Señoras y señores

Esta es nuestra última palabra

—nuestra primera y última palabra—

Los poetas bajaron del Olimpo.

... A diferencia de nuestros mayores

Nosotros sostenemos
 Que el poeta no es un alquimista
 El poeta es un hombre como todos.
 Nosotros conversarnos
 en el lenguaje de todos los días
 No creemos en signos cabalísticos.
 Nosotros repudiamos
 la poesía de gafas oscuras
 Propiciamos en cambio
 la poesía de capa y espada
 la poesía a ojo desnudo
 La poesía a pecho descubierto
 Nosotros condenamos
 —y eso lo digo con respeto—
 La poesía de pequeño dios
 La poesía de vaca sagrada
 La poesía de toro furioso (153-7).

Con este manifiesto, grandes afirmaciones. Independencia de lo clásico, de lo mítico, de lo elitista, del concepto extático de la labor poética: ya no es oficio de semidiosas, de personajes iluminados, cobijados bajo el aura de lo eterno y lo sublime. Se desciende a la tierra. Respecto a la palabra, ya no hay “maravillosismo”, ni retorcidas técnicas de especulación con la escritura. La palabra es de alguien común y corriente. Más aún, ya no hay verso clásico, ya no hay métrica: el hombre común que poetiza, hace poemas al conversar. El cuarto rasgo aquí sintetizado es la visión de mundo: si el lugar es la tierra, si el arte es palabra humana y palabra es conversación, mirar la materia a poetizar es ahora mirar sin afanes trascendentales. No necesitamos ocultar nada, oscurecer nada, volver la existencia un ejercicio de extrañas e impensables aventuras; la materia poética no es lo magnífico, lo esencialista o lo heroico. Parra alcanza tal vez su mayor grado de atrevimiento con su condena: el poeta “pequeño dios” es Huidobro; el poeta “vaca sagrada” es su amigo Pablo Neruda y el poeta “toro furioso”, Pablo Rokha. Recordemos además que la crítica ciega intentó desprestigiarlo en los peores términos: “es demasiado sucio para ser inmoral; un tarro de basura no es inmoral” (Salvatierra, citado por De Costa, 17).

Resulta apenas evidente que su conceptualización posea la misma cantidad de virulencia de la usada por la tradición ahora detractada. Con esto se asocia a la gran corriente rebelde de los poetas malditos. Rebeldía que no nace de certezas ideológicas preestablecidas. Rebeldía que tam-

poco es la anarquía de los que destruyen por destruir. La antipoesía que regresa al hombre común y a su natural existencia, “acusada conciencia crítica, que no solo afecta al entorno reflejado, sino también a la propia práctica poética: poesía que desde dentro se niega a sí misma” (Salvatierra, citado por De Costa).

Finalicemos este primer acercamiento global con el juicio de uno de sus mejores críticos, Ibáñez Langlois:

El antipoeta ha llegado con aspecto menor y acompañamiento de guitarra a un parnaso saturado de trances oníricos y magias verbales. Entre risas y acrobacias ha robado el fuego sacro donde lo ha encontrado... allí se han consumido a medias los materiales de hecho y deshecho del mundo contemporáneo, bajo el sople del existencialismo, la protesta social y la nostalgia cristiana (Ibáñez Langlois 1972, 9-66).

LA IRONÍA COMO EJE DE LA ANTIPOESÍA

Crear otro lenguaje para otra poesía de otros hombres poetas solo es posible manipulando el lenguaje universal de la subversión: la ironía. En palabras de Bajtín: “altas materias y ciencias profundas, pero, de una forma u otra, son destronadas y renovadas en el plano material” (256). Las transformaciones que opera la ironía se inscriben en el horizonte de lo carnavalesco en donde se rebaja, se transgrede, se *des-solemniza*, se vulgariza, se des-centra, bajo las fuerzas del banquete y la charla de mesa, lo tenido hasta el momento como importante, perteneciente a una fuerza y a una autoridad.

En Nicanor Parra, se ofrecen elementos aparentemente poéticos pero para deconstruir la poesía, para “aterizarla”, para volverla carnal, material y cotidiana. Así de sencilla es su ironía, se introduce como veneno aparentando ser remedio, se hace pasar por inocente para descargar lo más fino y corrosivo de lo crítico.

Ironía desmitificadora: hacia la formación de otro

En su momento, Gabriela Mistral popularizó las canciones de cuna, en donde la dulzura y la alegoría llevaban la mirada hacia un mundo puro, ideal, cortés, amable, edificante. Contra esta poesía blanca y carente del

mordiente de la realidad, Parra enfrentará ya no una canción sino una sinfonía, la cual no mirará el más allá, aún más, se encontrará con la mayor manifestación de lo trascendente: un ángel. Parra deconstruye tres niveles: desmitifica la figura celestial, desmitifica la candidez del género “canción” y desmitifica al lector de poesía.

SINFONÍA DE CUNA

Una vez andando
por un parque inglés
con un angelorum
sin querer me hallé.

En esta primera estrofa, otra vez esa radical dinámica de bajar, de aterrizar, de banalizar todos los encuentros. El lugar es bien prosaico, un parque. Como rompiendo con toda la tradición metafísica y mítica, no es cualquier parque, es un parque en la cuna del empirismo, en el espacio en donde se han realizado los grandes inventos científicos y técnico-industriales, un parque inglés. Un disfraz de solemnidad, “angelorum”, cuyo sonido se antoja ya absurdo (un chileno que habla español se encuentra en un parque inglés con un ángel al que nombra en latín: toda una argumentación del mejor estilo absurdo), disfraz que pronto cae, no fue ninguna deseada aparición, ningún arrebató místico, ningún premio a la devota santidad, una pura y física casualidad, casi un tropiezo: “sin querer me hallé”.

Buenos días, dijo,
yo le contesté,
él en castellano.
pero yo en francés.

Este segundo cuarteto continúa la subversión iniciada en el primero. El ángel, en cierto asocio con la hierofanía neotestamentaria de la anunciación (Lc. 1, 26-38, 1975) (angeolofanía), saluda primero. Pero nótese que aquí no se trata de la magnífica voz divina que asombra y que exige al mensajero celestial palabras de consuelo. El tono de la estrofa es el de alguien de menor importancia (el ángel), quien saluda a un gran personaje (el protagonista). De ahí la contradicción entre el lenguaje corriente

del ángel, el castellano, y el lenguaje elitista, diplomático, del protagonista, el francés:

Ditesmoi, don ángel,
comment va monsieur.

Él me dio la mano,
yo le tomé el pie
¡Hay que ver, señores,
cómo un ángel es!

Irrumpe un nuevo elemento. Trascendido el espacio, el lenguaje, ahora ataca la acción. Los ángeles en la tradición sacra solo aparecen. La esencia de su existencia es la palabra –misterio revelado– que ofrecen al hombre de parte de Dios. Negado el nivel trascendental, rebajado el mito de los mensajes angélicos a conversación callejera casual, lo que sigue es infamante. El protagonista se burla descaradamente del ángel, transformándolo de nómeno a payaso, a objeto de particular risa y diversión:

Fatuo como el cisne,
frío como un riel,
gordo como un pavo,
feo como usted.

Ya no hay verdades que creen el destino del hombre. Es el hombre quien ahora recrea los destinos del trascendente. El protagonista utiliza cuatro símiles cuyas imágenes pasan de la banalidad al insulto. Así, un ángel simplemente es un presumido y, de paso, Parra aprovecha la imagen para atacar el símbolo de la poesía modernista, el cisne. Ser tan corriente y tan poco vital como el riel. Ángel que es puro orgullo destinado a la muerte, un pavo. Por último, el insulto pica también al lector. El ángel, puro orgullo vacío, se asemeja también al lector de poesía, posiblemente, el lector más idealista, más selecto y más cultivado de cuantos tenga la literatura. A ese lector ideal que esperaría efluvios del espíritu de lo sublime, a ese lector que muy seguramente estaría criticando este esperpento cuasiblasfemo, a ese lector se le atacará con una invectiva infantil: “feo como usted”.

De esta manera descubrimos que el antipoema se constituye en ataque al lector de poesía. El lector de la poesía grandilocuente no es más que un ángel caído en desgracia, un caminante de parques, uno que se tropieza

con la vida, un pobre don nadie servil de la tradición que no posee otra cosa que un muy bien cultivado orgullo, carente de vida auténtica y, en la época de la antipoesía, es un ser destinado a ser comido, consumido, como alegóricamente podemos afirmar que hace Parra en este antipoema. No es gratuito que la *Sinfonía de Cuna* abra el libro: se exige antes que cualquier cosa un nuevo lector; al antiguo, un divertido adiós para que no vuelva:

Muerto de la risa
dije goodbye sir,
siga su camino,
que le vaya bien,
que la pise el auto,
que la mate el tren (Parra 1972, 9).

Sinfonía de Cuna posee todos los elementos del mecanismo de la ironía: banalización, desacralización, ambigüedad, crítica a la tradición, revisión del establecimiento, insulto, socavamiento de las esencias conceptuales. Ironía que suena bien: su ritmo respeta la canción de cuna. Pero, sabiendo lo que contiene, ¿qué lector o qué poeta podrá dormir tranquilo con tantas descalificaciones? Como siguiendo el programa poético de Baudelaire, este primer poema irrumpe agresivamente en la conciencia del lector. Pero Parra acoge nuevas directrices simbólicas, con la misma fortaleza del francés aunque con otros elementos, aun más ambivalentes: busca a un camarada, un hermano, un hipócrita lector que se ría con él, como él, de la tontería fijada como poesía. Ahora deben leer los hombres que se saben solo eso, hombres y no ángeles, seres terrenos, no vacuos enviados de deidades poéticas insoportables.

El alcance de la ironía es sumamente amplio. Va más allá de los temas, o las actitudes frente a la vida. La ironía socava la entidad poética. Opone la intemporalidad y la universalidad del poema común los grados de la concreción. El encuentro poético no es con lo sublime, es un instante, una circunstancia, una anécdota. El sentimiento se vuelve prosaico y el poema deviene como narración que insiste en el espacio, nada tremendo ni misterioso pero sí insólito. Poema que, una vez más, captura la unidad del mundo pero no en imaginерías trascendentes sino mediante esquemas narrativos. ¿Puede haber ironía?: poesía que construye sentido por la destrucción del poema, poesía que se es en medio de su autocontradicción: la narratividad.

Ironía antidoctrinaria: ruptura con las grandes certezas teóricas

La ironía del antipoema no deja espacio sin desmitificar, cuestionar y ridiculizar. La ironía oficia como mecanismo paródico en el que la palabra solemne, aquel concepto y aquella realidad de plenitud, autonomía y univocidad, se corrompe por los juegos significativos de unos versos plenamente paródicos. Con Bajtín señalamos: “el autor habla mediante la palabra ajena pero [...] introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena” (Bajtín 1993, 270).

Parra ironiza de las certezas políticas, esas afirmaciones que en su dogma sin apelación se tornan dignas de chiste:

Independientemente
de los veinte millones de desaparecidos
cuánto creen ustedes que costó
la campaña de endiosamiento de Stalin
en dinero contante y sonante:
porque los monumentos cuestan plata.
“Regla de tres” (Parra, 130).

Aquí el autor devela una contradicción del planteamiento comunista. Sí, se acepta la destrucción llevada a cabo por el régimen militar en el ineludible drama de los desaparecidos. Pero la dinámica de erigir héroes, caudillos, cuasidioses, a personajes idénticamente malignos y dictatoriales es una operación de irracionalidad, fanática, ciega.

Pero tampoco se legitima el capitalismo. La vida reducida al círculo vicioso del “trabajar para ganar y gastar”, es también una forma de esclavitud:

Alza del pan origina nueva alza del pan
[...]
Giramos en un círculo vicioso.
Dentro de la jaula hay alimento
poco, pero hay.
Fuera de ella solo se ven enormes extensiones de libertad
(“Inflación”) (Parra, 130)

Nótese la estructura de la ironía. La exterioridad productiva es la jaula en donde se encierra el hombre, eje que hace moverla pero que no puede moverse. Más allá de la materialización mecánica que somete al ser humano, nueva ironía, “solo [...] enormes extensiones de libertad”.

Contra otra doctrina, Parra demuestra nuevamente la necesidad de socavar las pretendidas certezas infalibles de las grandes concepciones teóricas. Hablamos ahora de la ironía contra los planteamientos freudianos:

En las obras de Freud es donde vienen
las afirmaciones más peregrinas.
[...]
Un automóvil es un símbolo fálico
[...]
Un edificio es un símbolo fálico
Nos invitan a andar en bicicleta
La bicicleta es un símbolo fálico
Vamos a rematar al cementerio
El cementerio es un símbolo fálico
Vemos un mausoleo
Un mausoleo es un símbolo fálico
("Sigmund Freud") (152)

El ataque contra el pansexualismo freudiano, en este texto posee un poderoso elemento temático: es peregrino ver objetos (automóvil), vivienda (edificio), situaciones deportivas cotidianas (andar en bicicleta), y, como máxima contradicción, un cementerio y un mausoleo, como símbolos fálicos. El abuso de la metodología psicoanalítica produce, no solo las consabidas ambigüedades, sino también los más profundos equívocos; se puede decir cualquier cosa sobre cualquier fenómeno, hasta poder integrar lo contradictorio (cementerio-muerte + falo-libido).

Pansexualismo significa monotematismo. Visión unívoca, recortada, limitada. Criticando a Freud se ponen en cuestión las propuestas que homogeneizan la realidad focalizándola desde un punto de vista particular e irrelevante. Parra se sirve de este juicio para descalificar, otra vez, a la poesía-tradición:

Aunque parezca raro
El psiquiatra tenía la razón
En el momento de pasar un túnel
El artista comienza a delirar.

Para empezar lo llevan a una fábrica
es ahí donde empieza la locura.
Síntoma principal:
Todo lo relaciona con el acto (153)

Parra ataca varias vertientes: la poesía que se nutre de las experiencias-límite, poesía que nace en la locura (referencia a “El túnel”, lugar de la memoria de lo enfermizo), poesía que se torna psicologismo. Mas al tiempo, Parra también contraviene la poesía comprometida, esa poesía de proletariado, poesía nacida en el mundo de las reivindicaciones. Ambas fuentes, lo inconsciente y lo político, tomados en su extremismo temático, son los orígenes de la locura. El acto al que alude guarda en su ambigüedad la posible doble significación: acto sexual y acto político.

Ironía y destrucción

El carácter iconoclasta de la antipoesía es, junto con la transgresión, la concreción, la narratividad, el chiste en el horizonte de lo irónico, otra de las notas permanentes. Los antipoemas citados son un buen modelo de lo dicho. Nada queda en pie porque, para el antipoeta que vive su vida humana, los edificios ideológicos necesariamente deben demolerse para que quede esa palabra humana, breve, concreta, profundamente existencial, para que quede la vida del individuo que lucha por afirmarse por encima de trascendentalismos, asimilados como inhumanidades. Transcribamos unos últimos versos que patentizan lo iconoclasta, lo radicalmente cuestionador, en oposición a lo establecido, en orden a la búsqueda de lo vital:

TELEGRAMAS

Déjense de pamplinas
Aquí no piensa haber gato encerrado.
Dios hizo el mundo en una semana
pero yo lo destruyo en un momento (171).

Destrucción es ver las cosas como son, poetizar no es misterizar, poetizar es un actuar que renuncia de plano a las oscuridades. Pero la claridad de la vida hace del poeta la antítesis del creador. Poeta que no comulga con las esferas divinas, una vez más, especie de demonio demoledor, y con una nota superior de eficacia: “yo destruyo en un momento” (contra una

semana que duró la creación), palabra “antidivina”, palabra superior, otra suerte de “hágase” de signo contrario: acábase.

Háblenme de mujeres desnudas
Háblenme de sacerdotes egipcios
[...]
Yo no soy derechista ni izquierdista
Yo simplemente rompo los moldes (171).

La materia humana es infinita, todo lo humano entra en el proceso de poetización de la antipoesía. La ausencia de bloqueos ideológicos, la ausencia de fronteras que separen lo humano se establece como condición para esta universalidad. Nada impedirá llegar al todo, una vez más, la negatividad opera como la mejor herramienta, el rompimiento de los moldes corresponde a esta aspiración a lo infinito.

Que para qué demonios escribo?
Para que me respeten y me quieran
Para cumplir con dios y con el diablo
Para dejar constancia de todo
Para llorar y reír a la vez (171)

Contra todo elucubrado programa estético, el programa más denso y complejo, el programa simplemente titulado “vivir” es el objetivo final de este nuevo poetizar contra todo. Vivir que recupera la aspiración más elemental y, valga el nuevo tono, la aspiración más cándida: para que me quieran. Lejos quedan los horizontes utópicos; lejos, las solemnes metas; muy lejos, la seriedad y la rigurosidad. Poesía con los sentimientos de todos los días, poesía donde lo sublime no es bizarro, es simple y llanamente respeto, cumplimiento, constancia, llorar y reír, sencillez de la complejidad humana.

Ironía hasta las últimas consecuencias: autoironía

Cerrando la vertiginosa carrera de la ironía como eje principal de la poesía, un último acto de reducción: la ridiculización de sí mismo. El sujeto poético tradicional se autoerigía como soberano de la creación, asímilándose a las deidades, ganando un mundo para sí, traduciendo una

existencia en estilizaciones abstractas que lo distanciaban de lo cotidiano. En la antipoesía se necesita exaltar la vida, sin adornos, sin programas, sin grandilocuencias. El humor rompe toda pretensión de magnificencia. Y el autor es radical: el buen antipoeta, como el buen humorista, sabe que solo legitimará su ácida crítica siendo capaz de criticarse a sí mismo. El buen antipoeta, buen humorista, se niega a sí mismo y se vuelve también chiste (De Costa 1988, 21).

AUTORRETRATO

Considerad muchachos,
Este gabán de fraile mendicante:
Soy profesor en un liceo oscuro,
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! (Parra 1983, 22).

Como siguiendo exactamente los cánones de la pintura, el poeta se ofrece en un primer momento según los contornos, lo que primero se distingue en lo visual. Se refiere, no podemos pasarlo por alto, a un interlocutor colectivo, como si el que se presenta estuviera implorando misericordia, algo de delicadeza, un poco de humano respeto hacia sí. Aspecto que posee como primer criterio definidor la pobreza, ese *gabán de fraile mendicante* nos lanza al recuerdo de tantísimos maestros llenos de dignidad y respeto ganado con su trabajo pero que socialmente solo han merecido el injusto laurel de la pobreza. No hay premio material, tampoco hay fama, nadie se hace famoso en un liceo oscuro. Segundo aspecto externo: su voz es inaudible, no puede hacerse entender mejor a sus interlocutores porque el ejercicio de la clase le ha arrebatado la autoridad a sus palabras. Tercer aspecto, elevándose a categoría de metáfora, una cara abofeteada, no porque lo hayan golpeado en una discusión. Cara abofeteada por una vida de esfuerzo: “¿Qué les dice mi cara?”, no puede decir otra cosa que toda una vida de sumisión, vida que no aguanta una humillación más.

La clase ha provocado eso, reducción de sí mismo a un ser apenas digno de lástima.

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 (22).

Continuando la estructura de la primera estrofa, esta segunda nuevamente posee diez versos. Evoluciona la composición; en la primera estrofa teníamos una afirmación para focalizar, que nos sugería un diálogo con alumnos, y después desarrollar tres enunciaciones afirmativas, una interrogación con una consecuente afirmación exclamativa, rematándose el párrafo-estrofa con una interrogación en forma enunciativa. La segunda estrofa ofrece nuevamente una afirmación inicial, una autointerrogación con tres respuestas en afirmativo, rematando con otra interrogación en afirmativo-exclamativo respondida por una oración compuesta subordinada. Esto nos sugiere un ascenso en el conflicto existencial: a cada pregunta, nuevas interrogaciones; a cada respuesta, mayores complicaciones.

La segunda estrofa ya tiene dos dramas, el de la pérdida de la visión y el del sentido objetivo de esa labor. Y de esa doble interrogación, muy cercana a las simbologías idealistas, renacentistas y barrocas, un número de respuestas aún más patéticas: las clases, la mala luz, *la venenosa luna miserable*. Respecto a lo visual, una dinámica de perversión de la naturaleza, desde lo obvio hasta lo absurdo (clase-¿luna venenosa?), describiendo que el problema adquiere un primer nivel insoluble: la corrupción es cósmica, corrupción del aquí y ahora (la clase), corrupción por lo permanente e intelectual (la luz), corrupción por los grandes ideales truncados (el sol), corrupción de toda esperanza sentimental, de toda motivación amorosa (la luna). Mas el nivel cósmico, natural, posee analogía con el nivel sociopolítico (Alonso 1970, 170-98). Y sobre estos últimos tres versos de la estrofa se nos exige una aclaración sociológica. El ejercicio de la docencia remunerada por el Estado es, desde una interpretación crítica, ejercicio de legitimación del Estado capitalista, legitimación y reproducción de un sistema de injusticias. El pan que recibe Parra-maestro, es el salario que también significa perpetuar un estado de cosas claramente deshumanizante. En otras palabras, la

educación no ha podido oponerse al capitalismo; por el contrario, recibe de él una paga miserable, un “pan imperdonable”, pan injusto en el doble sentido de no considerar el esfuerzo del maestro y, además, pervertirle su vocación a la transformación social. De ahí el olor y sabor a sangre, sangre del maestro y sangre del pueblo que, como él, también ha sido sacrificado.

La segunda estrofa es, pues, un *close up* hacia los ojos; correlativamente es un distanciamiento en el espacio-tiempo. Parra se hace interlocutor de sí pero, al tiempo, la reducción se agudiza y, partiendo de lo concreto-corporal, se disuelve ese sujeto original en lo cósmico, y sociológico. Nótese, una vez más, la ironía en el uso de simbologías; aparecen elementos platónicos pero en una función existencialista absurda, lo más opuesto al idealismo. Ruptura de todos los moldes, Parra no se perdona a sí mismo su abnegación: su pan, aunque duro, es ante todo imperdonable (Polman 1977).

Este autorretrato, hasta aquí, ironiza lo idealista desde el punto más satírico, desde el humor más negro. Del paso del cuerpo al alma y al cosmos, la última parte da paso a lo afectivo, cerrando con un tono de dramatismo que alcanza nivel de paroxismo:

Por el exceso de trabajo, a veces
veo formas extrañas en el aire,
oigo carreras locas,
Risas, conversaciones criminales.
[...]
Sin embargo yo fui tal como ustedes,
joven, lleno de bellos ideales
[...]
Aquí me tienen hoy
detrás de este mesón inconfortable
embrutecido por el sonsonete
de las quinientas horas semanales (Parra 1983, 23).

El protagonista desciende; estamos otra vez en el ámbito de lo concreto, de ese instante que parece ser una clase. Examinado el sujeto como cuerpo de pobre, como existencia abstracta absurda, la última definición es la de un sujeto fracasado, desilusionado, amenazado. Sujeto sin ningún asidero auténtico: ve y oye amenazas, reflejo de una especie de delirio de persecución. Sujeto donde la vida revelada es la vida cuyo balance final es una suprema nostalgia de un pasado traicionado (“como ustedes, fui

joven, lleno de bellos ideales”). Perseguido por la fatiga, por la inseguridad, decepcionado de una existencia malgastada, solo queda un último escalón de reducción, de autoeliminación: la paradójica afirmación de un maestro, quien debiendo ser cima de la sensatez, la cordura y la sabiduría, está embrutecido, vuelto un animal. Y este último estadio se manifiesta en la desmesura, en tono de desesperante cansancio, de “las quinientas horas semanales”, afirmación que con su cierre lleva toda la estructura del anti-poema a definir al sujeto como vacío de identidad, para manifestar notas esenciales de un sistema de vida: pobreza-absurdo-desilusión-locura.

El autorretrato subvierte la forma común, tanto en pintura como en poesía. No hay ni un solo elemento de aceptación, amabilidad, auto-trascendencia, reconocimiento o valoración. El autorretrato es una presentación desgarradora de un oficio y un individuo que son paradójicos, fallibles, sumisos, impotentes. En fin, todo un pequeño discurso dramático, contrario al idealismo, absurdo.

Parra ofrecerá otro retrato de sí en “Epitafio” y, en la línea del anterior autorretrato, la reducción toma nota de llana mediocridad:

Ni muy listo ni tonto de remate
fui lo que fui: una mezcla
de vinagre y aceite de comer
¡Un embutido de ángel y bestia! (25).

Por último, completando el horizonte de insatisfacción personal, una nueva definición de falta de sentido, mas en el caso concreto de la experiencia sexual:

El profesor y su vida de perros.
La frustración en diferentes planos.
[...]
El profesor y la mujer precisa.
¡Dónde encontrar la mujer precisa!
[...]
Los problemas sexuales de los viejos
[...]
El profesor ya no tiene remedio:
El profesor observa las hormigas.
(“Vida de perros”) (89-90)

La ironía, queda demostrado, aparece en la antipoesía de Parra como mecanismo principal de subversión. Escritor y escritura desmitificadora, contraria a la doctrina, iconoclasta, insultante y autodestructiva. Ironía que es humor negro, parodia, risa culta contra la solemnidad de la tradición. Parra inventa una antipoesía cuyos ejes conceptuales (vastos por lo demás: simbolismo, surrealismo, existencialismo, positivismo lógico, parodia renacentista) permiten una recuperación del individuo existente en sus realidades más concretas y cotidianas. Antipoesía como clase de pensamiento literario no excluyente ni exclusivista. Antipoesía como la piedra filosofal que transforma en juego, diversión, crítica y concreción de lo ofrecido hasta ahora como hermético, misterioso, abigarrado e inapreciable. Poesía que solo quiere dar cuenta de todo el hombre al romper, sin consideración alguna, todos los moldes, todas las fronteras, todas las parcializaciones. En palabras del propio autor: “La poesía debe ser una expresión integral del hombre [...] en este sentido es una poesía integralista, muy ambiciosa: se propone expresar la totalidad del ser humano, tanto del día como de la noche” (Morales 1991, 110).

La ironía va más allá de ser una circunstancia, un recurso. En Parra todo lo que es, deviene por y para la ironía. El marco de sentido de la vida y el quehacer poético se estructura alrededor de la ironía.

CONCLUSIÓN

Hacer poesía es, por siempre, labrar la palabra para que dé frutos de sentido. Presentar un mundo cuya densidad rompe los niveles de lo utilitario suscitando sentido, sentimiento, horizonte en el que todo hombre se vea reflejado y también motivado a ser más.

La antipoesía que nos ofrece Nicanor Parra bien puede mirarse como un laberinto en donde se puede perder la orientación por la complejidad de los mecanismos culturales y poéticos utilizados. Bien barroca es la mezcla: epistemología físico-matemática, rebeldía simbolista, forma conversacional, crítica psicológica y sociológica, aspiración a la integralidad, método de escritura surrealista (escritura automática), compromiso con el individuo concreto, ironía-humor negro que no deja piedra sobre piedra.

Mas tal cantidad de elementos adquieren coherencia al fusionarse para servir a un solo señor: la vida del hombre. Por eso es que leer la anti-

poesía es rememorar lo pequeño que cada uno es y, al tiempo, reconocer que se puede uno reír de todo y sospechar la felicidad. *

Bibliografía

- Alonso, Dámaso. 1981. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Bajtín, Mijaíl M. 1989. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1993. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Cohen, Jean. 1970. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- De Costa, René, ed. 1988. "Introducción". En Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra.
- Goic, Cedomil. 1988. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. III. Barcelona: Crítica.
- Ibáñez Langlois, J. M. 1972. "La poesía de Nicanor Parra". En *Antipoemas*, 9-66. Barcelona: Seix-Barral.
- Morales, Leónidas. 1991. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias.
- Nuevo Testamento*. 1975. Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Parra, Nicanor. 1972. *Antipoemas*. Barcelona: Seix-Barral.
- . 1983. *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- . 1988. *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra.
- Polmann, L. 1977. *Sartre y Camus. Literatura de la existencia*. Madrid: Gredos.
- Todorov, Tzevan. 1978. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.