LA ANTIPOESÍA, UNA LADINA PUESTA EN ESCENA DEL DISCURSO DE LA “INFAMIA”¹

ANTIPOETRY, A LADINA MISE-EN-SCÈNE OF THE DISCOURSE OF “INFAMY”

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ*

RESUMEN

La comunicación pretende contextualizar el tema del lenguaje coloquial en la antipoesía y las consecuentes experiencias comunes expresadas en él, conectando un cable a tierra, el del poder y la verdad, que permite mostrar cómo Parra modifica la relación habitual con lo cotidiano que mantuvo la poesía moderna. Recurriendo a Foucault, apelo a lo que él llamó un imperativo, un *dispositivo discursivo*, que junto con expulsar los cantos ceremoniales y la fábula del discurso clásico hizo aflorar la vida diaria en la literatura moderna, específicamente en la novela, privilegiando lo que se mantenía oculto, lo que no debía decirse, lo que no merecía ninguna gloria, la “infamia”. Parra trabaja con ese imperativo de un modo singular: Extiende a la poesía lo que la literatura moderna había circunscrito al relato: la apropiación de los detalles más ínfimos, más desvergonzados de la cotidianidad y, al mismo tiempo, ironiza paródicamente el dispositivo discursivo, al ponerlo en boca de un sujeto ladino.

Palabras clave: Cotidianidad, poder, verdad, transgresión, antipoesía, dispositivo, “infamia”.

ABSTRACT

This work has as its objective the contextualization of the theme of colloquial language in antipoeetry and the common experience that is expressed in it, connecting a grounding cable, that of truth and power, which permits us to show how Parra modifies the habitual relationship that modern poetry maintains with the everyday. I turn to Fou-

¹ Utilizo el término en el sentido empleado por Foucault, como sinónimo de “sin gloria”.

* Profesor de Literatura, Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción. Concepción, Chile. Correo: mariohod@udec.cl

cault who appealed to what he called an imperative, a discursive device that along with expelling ceremonial song and the fabula of classic discourse, brought out everyday life in modern literature, specifically in the novel, privileging what had been hidden, that which should not be said, that which deserved no glory, “infamy”. Parra works this imperative in a singular manner: He extends to poetry what modern literature had circumscribed to the narrative: the appropriation of the most negligible details, the most shameful of everyday life.

Key words: Everyday, power, truth, transgression, antipoetry, device, “infamy”.

Recibido: 09.06.14. Aceptado: 04.09.14.

LOS CRÍTICOS HEMOS AFIRMADO y reafirmado que la opción privilegiada por la antipoesía en el plano de la lengua es el uso del habla cotidiana, del lenguaje de todos los días (véase Borgeson 1982: 383-389; Montes y Rodríguez, 1970: 9-57).

Como parece ser así, es útil preguntarse por algunas cuestiones básicas derivadas de la opción. Por ejemplo, qué tipo de experiencias poéticas se puede o suele expresarse a través del habla coloquial.

La pertinencia de la pregunta se basa en las afirmaciones prevalentes sobre la naturaleza del lenguaje poético, que apuntan siempre a la diferencia con el lenguaje diario. Elijo entre estas opiniones una muy respetada, como es la de Octavio Paz en *El arco y la lira*:

La poesía vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituyen los estratos más superficiales de la conciencia. El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su ser, con su palabra primera. Al proferir esa palabra original, el hombre se creó. Aquiles y Odiseo son algo más que dos figuras heroicas: son el destino griego creándose a sí mismo. El poema es mediación entre la sociedad y aquello que la funda. Sin Homero, el pueblo griego no sería lo que fue. El poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos (Paz, 1986: 40-41).

Evidentemente la naturaleza elevada y trascendental del lenguaje poético es incompatible con la “llaneza” y “mundanidad” del habla cotidiana. El lenguaje poético como palabra fundacional se aparta radicalmente del habla coloquial, como el propio Paz lo indica en otro aparte. El crítico mexi-

cano no dice que las palabras del poeta son otras que las que emplea la comunidad en que está inserto; sino que ese lenguaje común experimenta una revelación, una transfiguración en la dicción poética. “El más alto de los poetas herméticos definía así la misión del poema: ‘Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu’” (Paz, 1986: 46).

Glosando, diría que el poeta transforma, recrea y purifica el idioma de la tribu. Es un lenguaje compartido pero purificado, en el sentido que la operación poética le devuelve los poderes arcaicos al idioma, entre ellos, de nombrar al ser.

Claramente tal cosa no sucede con el habla cotidiana en que está escrita la antipoesía. En esta línea puedo aceptar que las palabras utilizadas por Parra son las de la tribu urbana y semirural *chilensis*, pero parece indefendible sostener que están *purificadas*. Al contrario, son palabras breves y estridentes que dan cuenta de agitaciones incontrolables, de hechos oscuros despojados de grandeza, de vidas infortunadas, y lo hacen con una ironía mordaz a veces, otras, cómica.

Así, no cumplen de ninguna manera la función que le atribuye Paz al lenguaje poético: fundar el mundo y recobrar el carácter primigenio de las palabras. A menos que aceptemos que la ironía y la risa son, también, modos de hacerlo.

La preferencia por la lengua coloquial que evidencia la antipoesía no sólo es una renuncia a los poderes canónicos de la palabra poética y un consecuente *abandono de las experiencias sacralizadas* que ellos implican, sino un traspasar los límites para hacer aflorar toda la “infamia” de la vida cotidiana. El rebajamiento de la figura del poeta y de su lengua permite rescatar lo más ínfimo, secreto y vergonzante de la vida diaria.

Por lo tanto, no sólo se trata de un lenguaje “contaminado” por el uso habitual que ya no aspira a la purificación, sino, también, de la introducción de un dispositivo de coacción que hace aflorar un discurso “sin gloria” de las experiencias comunes, lejos de lo extraordinario, que transfigura la tradición poética moderna. En ella cuando aparece la cotidianidad está traspasada por los poderes semirreligiosos del vate (Neruda), del alumbrado (Rojas), del pequeño dios (Huidobro), que la enuncia. La realidad está marcada por “un toque de imposibilidad”, toque que también podríamos llamar *utopía*.

Y este es el punto que quiero desarrollar por las variadas implicaciones que suscita. Lo primero es clarificar la manera general en que la cotidianidad se incorpora a la literatura moderna. Como Foucault ha escrito sobre ello, lo incorporo como punto de partida a esta reflexión, naturalmente adecuándola al caso de Parra.

Algunas precisiones antes de desarrollar el tema. Estoy consciente que Foucault piensa la irrupción de la cotidianidad en la literatura moderna en relación a la aparición de la novela, impedido de referirse a la poesía, por la fabulación de lo real que impera en ella. Sin embargo, la proposición del crítico francés es posible extenderla a un cierto tipo de poesía, puntualmente a la antipoesía, por uno de sus aspectos más evidentes: la inclinación hacia la narratividad.

La mayoría de los textos de *Poemas y antipoemas* narran pequeñas historias vergonzantes, insidiosas y aun brutales: la de un fraile venal que llega al cielo, y amenaza cortarle los testículos a San Pedro, la de un profesor embrutecido, la de unas palomas hipócritas, la de unas tías mentirosas, la de una mujer despreciable que envuelve y explota al amante, la historia de un sujeto delirante, la de los herederos del espíritu que se establecen en el ano de los recién nacidos, etc. Este deseo de captar lo más secreto, lo más vergonzoso está cómicamente representado en una “historia” paradigmática del libro poetizada en “Canción de cuna”. El poema, que cuenta un paseo por un parque inglés, introduce un ángel, que se presenta como un *angelorum*, que al poco andar devela su verdadera identidad: la de un travesti. Después de un encuentro erótico con manoseos y golpes que se producen entre él y el sujeto del poema, éste termina diciéndole: “que le vaya bien / que la pise el auto / que la mate el tren”. En este ángel que es él y ella al mismo tiempo, está contenido el carácter doblemente insidioso del encuentro: el ángel oculta su condición de travesti, pero también está oculta la desvergüenza de un sujeto que lo cree mujer y lo manosea. Pequeños secretos inconfesables que van más allá de los límites de lo que la crítica ha llamado desacralización, y que recurriendo a Foucault, llamo el “discurso de la infamia”.

Me atrevo a proponer, basándome en este tipo de discurso antipoético, una comparación con el dispositivo de coacción de lo cotidiano que acompaña el nacimiento de la novela moderna. La pertinencia de la comparación no excluye la diferencia no sólo de género, sino también, de la ironización de ese dispositivo.

Recurro a algunas afirmaciones contenidas en *La vida de los hombres infames*, que aclaran las ideas expuestas hasta aquí:

La fábula, en el sentido estricto del término, es lo que merece ser dicho. Durante mucho tiempo, en la sociedad occidental, la vida de todos los días no ha podido acceder al discurso más que atravesada y transfigurada por lo fabuloso; era necesario que saliese de sí misma mediante el heroísmo, las proezas, las aventuras, la providencia y la gracia, o, even-

tualmente, el crimen; era preciso que estuviese marcada de un toque de imposibilidad. Únicamente entonces esa vida se convertía en algo decible; lo que la colocaba en una situación inaccesible le permitía al mismo tiempo funcionar como lección y ejemplo. Cuanto más se salía de lo ordinario la narración mayor fuerza cobraba para hechizar o persuadir. En este juego de lo “fabuloso-ejemplar” la indiferencia a lo verdadero y a lo falso era por tanto fundamental. Y si en ocasiones se emprendía la tarea de dejar traslucir en sí misma la mediocridad de lo real, se trataba únicamente de un recurso para provocar un efecto cómico: el simple hecho de hablar de ello movía a risa.

Desde el siglo XVII Occidente vio nacer toda una “fábula” de la vida oscura en la que lo fabuloso había sido proscrito. Lo imposible o lo irrisorio dejaron de ser la condición necesaria para narrar lo ordinario. Nace así un arte del lenguaje cuya tarea ya no consiste en cánticos a lo improbable sino en hacer aflorar lo que permanecía oculto, lo que no podía o no debía salir a la luz, o, en otros términos, los grados más bajos y más persistentes de lo real. En el momento en el que se pone en funcionamiento un dispositivo para obligar a decir lo “ínfimo”, lo que no se dice, lo que no merece ninguna gloria, y por tanto lo “infame”, se crea un nuevo imperativo que va a constituir lo que podría denominarse la ética inmanente del discurso literario de Occidente: sus funciones ceremoniales se borrarán progresivamente; ya no tendrá por objeto manifestar de forma sensible el fulgor demasiado visible de la fuerza, de la gracia, del heroísmo, del poder, sino ir a buscar lo que es más difícil de captar, lo más oculto, lo que cuesta más trabajo decir y mostrar, en último término lo más prohibido y lo más escandaloso. Una especie de exhortación, destinada a hacer salir la parte más nocturna y la más cotidiana de la existencia, va a trazar –aunque se descubran así en ocasiones las figuras solemnes del destino– la línea de evolución de la literatura desde el siglo XVII, desde que ésta comenzó a ser literatura en el sentido moderno del término. Más que una forma específica, más que una relación esencial a la forma, es esta imposición, iba a decir esta moral, lo que la caracteriza y la conduce hasta nosotros en su inmenso movimiento, la obligación de decir los más comunes secretos. La literatura no absorbe sólo para sí esta gran política, esta gran ética discursiva: ni tampoco se reduce a ella enteramente, pero encuentra en ella su lugar y sus condiciones de existencia.

De aquí la doble relación que la literatura tiene con la verdad y con el poder. Mientras que lo fabuloso no puede funcionar más que en una indecisión entre lo verdadero y lo falso, la literatura se instaura en una decisión de no verdad: se ofrece explícitamente como artificio, pero comprometiéndose a producir efectos de verdad que son como tales perceptibles. La importancia que en la época clásica se ha concedido a lo natural y a la imitación constituye sin duda una de las primeras formas

de formular este funcionamiento “de verdad” de la literatura. La ficción ha reemplazado desde entonces a lo fabuloso; la novela se liberó de lo fantástico y no se desarrollará más que liberándose totalmente de sus ataduras. La literatura forma parte, por tanto, de este gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso, pero la literatura ocupa en él un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la transgresión, o de la revuelta. Más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la “infamia”, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado (Foucault, 1996: 136-137).

Los términos con que el filósofo francés designa la doble relación que la literatura tiene con la verdad y el poder, funcionan con evidente propiedad en el diseño discursivo de la antipoesía. Él no se conforma con la sola incorporación de lo cotidiano. Como hemos visto, se dedica, más allá de sus límites, a desplazar “las reglas y los códigos”, a descubrir los más vergonzosos secretos y, por consecuencia, a transgredir la ley. La antipoesía no sólo cumple una función desacralizadora, como lo pensé ayer, sino que ella se hace cargo de decir lo más intolerable, lo más desvergonzado, lo que llamamos el discurso de la “infamia”, haciendo recaer “sobre ella, la carga del escándalo, de la transgresión o de la revuelta”. Lo asombroso, me atrevería a decir, lo casi genialmente inesperado en el campo trascendental de la poesía es que toda esta transgresión, toda esta revuelta, la efectúa Parra fundamentalmente mediante la risa. Risa sarcástica, regeneradora, carnavalesca, pero risa al fin. Más concretamente risa con la que se parodia ese “gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso”. Pero lo más importante que quiero decir es que discursivamente el sujeto que habla dice una cosa por otra, se presenta bajo el mito romántico de la víctima del mundo moderno, pero es todo lo contrario.

Tal vez, el texto más citable para demostrar que en la incorporación de lo cotidiano se transgrede la ley tácita de callar lo ínfimo, lo que no conviene decir, sea “la víbora”. En este antipoema se presenta un sujeto humillado, explotado y condenado “a adorar a una mujer despreciable”. Por ella trabaja día y noche y comete algunos delitos, como pequeños robos a la luz de la luna. La mujer lo extorsiona, lo separa de los amigos y parientes y se presenta de pronto completamente desnuda en la oficina del sujeto, para mantenerlo fascinado en su red. No le permite a la víctima ni siquiera usar

el cepillo de dientes, lo tiene muerto de hambre, hasta que al fin decide éste escapar. Se trata de una historia de abusos femeninos dispuesta dentro de una intriga amorosa sin importancia, de una oscura villanía desprovista de todo romanticismo, ya que si la mujer es una víbora, el sujeto es un infiel, un hombre casado y con hijos crecidos que engaña a su legítima esposa y descendencia. Notoriamente se va más allá de un proceso de desacralización o de la representación de lo cotidiano en la llamada “poesía conversacional”, por ejemplo. Se cuentan en la lengua común hechos, que por reglas convencionales, generalmente se callan. El uso del idioma coloquial está al servicio de la transgresión de códigos sociales involucrados en la relación de pareja. En “La víbora”, al decir lo habitualmente inconfesable, los abusos que practican las mujeres sobre los hombres, el antipoeta se coloca fuera de la ley, o hace recaer sobre ella la marca del escándalo.

El análisis textual del antipoema, básicamente del nivel sintáctico, permite comprobar lo evidenciado en el estrato semántico. Transcribo el texto:

LA VÍBORA

Durante largos años estuve condenado a adorar a una mujer despreciable
Sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas sin cuento,
Trabajar día y noche para alimentarla y vestirla,
Llevar a cabo algunos delitos, cometer algunas faltas,
A la luz de la luna realizar pequeños robos,
Falsificaciones de documentos comprometedores,
So pena de caer en descrédito ante sus ojos fascinantes.
En horas de comprensión solíamos concurrir a los parques
Y retratarnos juntos manejando una lancha a motor,
O nos íbamos a un café danzante
Donde nos entregábamos a un baile desenfrenado
Que se prolongaba hasta altas horas de la madrugada.
Largos años viví prisionero del encanto de aquella mujer
Que solía presentarse a mi oficina completamente desnuda
Ejecutando las contorsiones más difíciles de imaginar
Con el propósito de incorporar mi pobre alma a su órbita
Y, sobre todo, para extorsionarme hasta el último centavo.
Me prohibía estrictamente que me relacionase con mi familia.
Mis amigos eran separados de mí mediante libelos infamantes
Que la víbora hacía publicar en un diario de su propiedad.
Apasionada hasta el delirio no me daba un instante de tregua,
Exigiéndome perentoriamente que besara su boca
Y que contestase sin dilación sus necias preguntas,

Varias de ellas referentes a la eternidad y a la vida futura
Temas que producían en mí un lamentable estado de ánimo,
Zumbidos de oídos, entrecortadas náuseas, desvanecimientos prematuros
Que ella sabía aprovechar con ese espíritu práctico que la caracterizaba
Para vestirse rápidamente sin pérdida de tiempo
Y abandonar mi departamento dejándome con un palmo de narices.
Esta situación se prolongó por más de cinco años.
Por temporadas vivíamos juntos en una pieza redonda
Que pagábamos a medias en un barrio de lujo cerca del cementerio.
(Algunas noches hubimos de interrumpir nuestra luna de miel
Para hacer frente a las ratas que se colaban por la ventana).

Llevaba la víbora un minucioso libro de cuentas
En el que anotaba hasta el más mínimo centavo que yo le pedía en préstamo;
No me permitía usar el cepillo de dientes que yo mismo le había regalado
Y me acusaba de haber arruinado su juventud:
Lanzando llamas por los ojos me emplazaba a comparecer ante el juez
Y pagarle dentro de un plazo prudente parte de la deuda,
Pues ella necesitaba ese dinero para continuar sus estudios
Entonces hube de salir a la calle a vivir de la caridad pública,
Dormir en los bancos de las plazas,
Donde fui encontrado muchas veces moribundo por la policía
Entre las primeras hojas del otoño.
Felizmente aquel estado de cosas no pasó más adelante,
Porque cierta vez en que yo me encontraba en una plaza también
Posando frente a una cámara fotográfica
Unas deliciosas manos femeninas me vendaron de pronto la vista
Mientras una voz amada para mí me preguntaba quién soy yo.
Tú eres mi amor, respondí con serenidad.
¡Ángel mío, dijo ella nerviosamente,
Permite que me siente en tus rodillas una vez más!
Entonces pude percatarme de que ella se presentaba ahora provista de un
pequeño taparrabos.
Fue un encuentro memorable, aunque lleno de notas discordantes:
Me he comprado una parcela, no lejos del matadero, exclamó,
Allí pienso construir una especie de pirámide.
En la que podamos pasar los últimos días de nuestra vida.
Ya he terminado mis estudios, me he recibido de abogado,
Dispongo de buen capital;
Dediquémonos a un negocio productivo, los dos, amor mío, agregó
Lejos del mundo construyamos nuestro nido.
Basta de sandeces, repliqué, tus planes me inspiran desconfianza,
Piensa que de un momento a otro mi verdadera mujer
Puede dejarnos a todos en la miseria más espantosa.

Mis hijos han crecido ya, el tiempo ha transcurrido,
Me siento profundamente agotado, déjame reposar un instante,
Tráeme un poco de agua, mujer,
Consígueme algo de comer en alguna parte,
Estoy muerto de hambre,
No puedo trabajar más para ti,
Todo ha terminado entre nosotros.

(Parra, 2006: 49-51)

Los signos de narratividad desde el comienzo son abundantes. “Durante largo tiempo”, equivalente a canónicos inicios de relatos tradicionales: *mucho tiempo atrás, érase una vez*, etc. Lo mismo sucede con los enunciados “Largos años viví”, “esta situación se prolongó por más de cinco años”. Curiosamente estos enunciados, por ejemplo, el último, se asemejan mucho al lenguaje legal, me refiero al utilizado en los procesos, o en la confesión del sujeto ante un juez. A propósito de lo último, el antipoema puede ser considerado una confesión: el sujeto se obliga a sí mismo, sin otra necesidad que contarlos, a traducir en la red del lenguaje las faltas banales, las debilidades más patéticas y los minúsculos hechos de la vida diaria. Confiesa las turbaciones de pensamientos que sufre cuando la mujer lo obliga a contestar “necias preguntas”; confiesa sus lamentables estados de ánimo, el acoso sexual delirante que sufre. Ritual de una confesión en que se habla de una disculpa afirmando que sufrió una condena. Liberado de ella: “basta de sandeces”, “todo ha terminado entre nosotros”, el sujeto se atreve a contar su irrelevante historia de miserias humanas. Como el sujeto que habla es al mismo tiempo aquel del que se habla hay un oscurecimiento de lo que se dice en el enunciado mismo. Y en este punto se abre una dimensión inédita del antipoema: la existencia de dos historias, una construida sobre la mentira que oculta otra, la verdadera.

El sujeto ficticio que habla, si reparamos en los detalles, no está diciendo la verdad, no es un condenado (“Durante muchos años estuve condenado a adorar a una mujer despreciable”) es un aprovechador, un “cafique”, un explotador de la mujer. Ella no es despreciable, lo es el hombre, la supuesta víctima. Pruebas al canto, se presenta como un sujeto al que la mujer extorsiona hasta el último centavo. Pero cuando el lector logra acceder al discurso de la mujer, se entera que ésta piensa demandarlo para que le pague siquiera “parte de la deuda”. El sujeto explota no sólo económicamente a la mujer, sino físicamente: se desmaya cuando hace el amor. ¡El mundo al revés! Naturalmente ella no puede hacer otra cosa que vestirse y marcharse. La mujer, por añadidura, siempre dice la verdad. Le ruega que le pague

porque necesita el dinero “para continuar sus estudios” y efectivamente se titula de abogado. Ella trabaja, produce recursos y tiene una profesión. Él es un vago, un ocioso que explota a la mujer. Como conclusión se puede argüir que la supuesta víbora es una víctima de un zángano mentiroso. Y no sólo eso, la crítica ha dicho que el sujeto que actúa, circula y habla en los antipoemas es una víctima de los males o los vicios del mundo pero ello no corresponde a la verdad. Parra es demasiado sagaz para repetir los clichés de la poesía moderna, los mitos que provienen del romanticismo, como el de la víctima de la maldad del mundo.

Cuenta una historia falsa, “por arriba”, pero deja en los intersticios detalles, que permiten destruir el mito romántico de la víctima y acceder a la verdadera historia de explotación de la mujer que subyace “por abajo”.

El sujeto, el actor, el personaje dueño del discurso en “La víbora”, es una persona ladina definida por su sesgo irónico que lo lleva a jugar con el lector, a decir una cosa por otra, a investirse de la máscara de la víctima para engañar y reírse del ingenuo lector.

Propongo una nueva lectura de “La víbora”, que todavía no sé si se puede extender a todos los poemas narrativos de *Poemas y antipoemas*. Pero en “La víbora”, está claro, hay dos historias, una adecuada a los mitos del romanticismo y otra invisible o secreta destructora del mito. La máscara y el rostro, el mito y la verdad.

La lectura que efectúo puede asimilarse a las declaraciones de Parra sobre el poema: “Cuando entendí que la cosa iba por ese lado, que el anti-héroe tenía perfecto derecho a existir, de la noche a la mañana escribí un poema como ‘La víbora’” (Morales, 1990: 83).

Según esta lectura, la naturaleza antiheroica del personaje que habla en el antipoema, no proviene de su carácter de víctima, sino de su discurso ladinamente mentiroso, de decir una cosa por otra. Él no es un sujeto aplastado por los vicios del mundo moderno, por el contrario, se aprovecha de ellos.

La estructura de “La víbora” es una suerte de modelo que se repite en varios antipoemas de la sección III del libro: “Yo me mantuve alejado de mi puesto durante años” (“Notas de viaje”), “un alma que ha estado embotellada durante años” (“El peregrino”), “Pasé una época de mi juventud en casa de unas tías” (“El túnel”), “Por aquel tiempo yo rehuía las escenas demasiado mentirosas” (“La trampa”).

Estos enunciados como he dicho, son signos de narratividad, que al mismo tiempo, temporizan los flujos de la lengua y apuntan a formas confesionales, pero que en síntesis conforman actos procesales. Un proceso a

las trampas, a los engaños, al carácter miserable de los detalles de la vida cotidiana en que se involucra el mismo sujeto que dice una cosa por otra.

Por lo anterior, cuando se propone como antecedentes de la antipoesía una parte de la producción de Campoamor, o de Villon, o del archipoeta de Colonia, se comete el grave error de no considerar las nuevas relaciones con lo cotidiano que establece el discurso antipoético. Relaciones que se insertan en las nuevas formas de la verdad con el poder en la literatura moderna. Con el agregado de la perspectiva ladina que hace la antipoesía de esas relaciones.

La cuestión del poder es la base del sistema relacional. Por ello, parece conveniente preguntarse ¿cómo funciona el poder en la antipoesía?

En primer término, como una renuncia irónica a los poderes consagrados de la “poesía olímpica”, de la “alquimia verbal”, de la “poesía de los griegos” (la que sería la inaugurada por los rapsodas homéricos, en la particular nomenclatura de Parra). Sabemos que en esta línea la poesía moderna se ha atribuido poderes mágicos, cambiar el lenguaje, y poderes revolucionarios, “cambiar la vida”, pero por sobre todo, “revelación de nuestra condición, y por eso mismo, creación del hombre por la imagen verbal. La revelación es creación. El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su ‘otredad’ y así lo lleva a realizar lo que es” (Paz, 1986: 156).

La renuncia irónica a estos formidables poderes, propios de los lenguajes del chamán, del mago, del oráculo, se puede representar en el antipoema “La montaña rusa”:

Durante medio siglo
la poesía fue
el paraíso del tonto solemne
hasta que vine yo
y me instalé con mi montaña rusa.

Suban si les parece
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.
(Parra, 2006: 86)

El enunciado “el paraíso del tonto solemne” cumple con todos los requisitos del acto de desautorización de la poesía moderna: el uso del lugar común, la ironía, la parodia del lenguaje religioso. La concepción de la poesía como experiencia fundadora del ser es una tontera más de los poetas “olímpicos”. La antipoesía es un tremendo sacudón a esta metafísica solem-

ne y a los poderes superiores que ella implica. Pero cuidado, si la antipoesía renuncia irónicamente a los poderes metafísicos, no lo hace a los “físicos”: las volteretas y sacudones que producen sangre de boca y de narices. Y aquí propongo algo nuevo. La antipoesía implica algunos poderes escasamente presentes en la tradición (tal vez estén en Whitman): los de la “materialidad”, quiero decir los *de la energía y la velocidad*, ejemplificados, en este caso, en la máquina, puntualmente la de un parque de diversiones. La máquina está construida sobre los cambios de nivel. Interesa la velocidad y el vértigo que producen esos desniveles.

Aquí hay varios elementos que destacar. Primero, la antipoesía como una “máquina”. No nos referimos a una metáfora de un artefacto mecánico sino, en una línea próxima a la propuesta por Deleuze y Guattari en el *Anti-Edipo* (1995), a una *forma de funcionamiento textual cuya energía produce efectos desestabilizadores sobre el lector*. El punto es éste: ¿qué sucede con el lector de la antipoesía? Tal vez, la pregunta debe ser más específica: ¿qué pasa con el lector habituado al lenguaje elevado y a las experiencias metafísicas de la poesía moderna cuando pasa a leer la antipoesía? Sin duda que se siente sobresaltado, llevado de un lado a otro por *la energía y la velocidad de ella*, próximas a las fórmulas físicas sobre la materia. Parra reconoce que el principio de la relatividad y el principio de indeterminación de la física teórica le llamaron mucho la atención desde el comienzo de su tarea creativa. “Creo que sin esos principios yo no me hubiera atrevido a relativizar, ni tampoco a indeterminar. Relativizar, porque la ironía es un método de distanciamiento”. Y continúa: “Yo, entonces, he pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la literatura y de la sociología” (Parra, 2006: 1041-1042). Podría decir que la “máquina textual” antipoética *emite tanta energía* indeterminada que obliga al lector a ser una “máquina de corte” de esos flujos, “máquina” que termina desestabilizada, “mareada”, como quien baja de una montaña rusa.

Si la poesía, según las bellas proposiciones de Paz, es un acto de comunión en que poeta y lector participan de una experiencia revelada del ser en que se alcanza nuestra condición original, es tremendamente transgresor transformar la comunión en un zarandeo irónico sujeto a los principios de relatividad e indeterminación.

Hay que añadir, entonces, al “discurso de la infamia” la aparición de nuevos poderes, que son los de la energía y velocidad, capaces de operar violentamente sobre el lector para subirlo ya no a una “montaña sagrada” (el Olimpo), sino a una de diversiones y bajarlo transformado por la experiencia traumatizadamente divertida. En esta línea, Parra opone su mon-

taña rusa a la montaña sagrada del Olimpo. Más puntualmente, y en la tradición poética chilena, correspondería contrastar “La montaña rusa” de Parra con las “Alturas de Macchu Picchu” de Neruda. En este último poema no hay velocidad, vértigo ni zarandeo y, por lo tanto, no rige el principio de indeterminación ni el de relatividad. Al contrario, podría ser un majestuoso *poema newtoniano*.

Sin embargo, poesía y antipoesía se enlazan en el deseo de transformar al lector. La diferencia reside en que la primera, la “poesía de los griegos”, lo pretende hacer mediante la participación en una experiencia semirreligiosa, mientras la antipoesía lo hace a través de la instalación de una máquina vertiginosa productora de energía, que le va a transmitir una velocidad explosiva al “discurso de la infamia”.

El vértigo y la energía niegan el carácter fundador del lenguaje poético con sus efectos semirreligiosos. “El poeta –dice Paz– consagra siempre una experiencia histórica, que puede ser personal, social o ambas cosas a un tiempo. Pero al hablarnos de todos esos sucesos, sentimientos, experiencias y personas, el poeta nos habla de *otra cosa*: de lo que está haciendo, de lo que está siendo frente a nosotros y en nosotros” (Paz, 1986: 191). ¿Qué es esa *otra cosa* de la que nos habla el poeta? Según el propio Paz, una revelación de la condición humana. El poeta nos “habla del poema mismo, del acto de nombrar y crear. Y más: nos lleva a repetir, a recrear su poema, a nombrar aquello que nombra; y al hacerlo, nos revela lo que somos” (Paz, 1986: 191).

El repetir y el recrear exigen que el lector se abstraiga de la velocidad y el frenesí del mundo, que busque la serenidad y la calma.

¿Qué hace Parra frente a esta hermosa “fabulación”? Simultáneamente realiza dos actos: uno de validación y otro de transgresión. Valida la cotidianidad como experiencia concreta, verificable, histórica, lejos de toda fabulación, concediéndole el derecho de aparecer con toda su velocidad en el texto poético a los sucesos más ínfimos, los más ocultos. Utiliza el “imperativo” del que habla Foucault para exponer el vértigo de la condición humana y corriente en toda su dimensión vergonzante, brutal muchas veces, insidiosa otras, pero siempre ladinamente. Diciendo una cosa por otra, ocultando lo que el sujeto que habla piensa verdaderamente. Como bien escribe María Ángeles Pérez: “Para limpiar el óxido y la polilla de tanta institución caduca o tanto principio rector, Parra no le teme a ninguna palabra. Ni las palabrotas, ni la presencia de lo escatológico, lo soez, lo procaz, lo incorrecto o lo agramatical, que comparten el espacio poético con formas elevadas de la lírica (tanto métricas como léxicas junto a cultismos o latinis-

mos), y así dinamitar la convencionalidad de su lenguaje” (Pérez, 2001: 71).

La presencia de lo escatológico y soez queda en evidencia en distintos lugares de la antipoesía, como en el siguiente artefacto: “Yo no tengo problemas / como y cago perfectamente”. También en las palabras del Cristo de Elqui: “Ir al baño es hacer poesía / tirarse peos es hacer poesía”. O en “El poeta y la muerte”: “teníh / quecharme tu güena cachá”. El desenmascaramiento de la seriedad del “imperativo moral” se efectúa en los más distintos niveles. Uno de ellos se produce en la ironización del carácter revolucionario, antiburgués de la poesía:

Hoy nos hacemos cruces preguntando
Para que escribirían esas cosas
¿Para qué asustar al pequeño burgués?
¡Tiempo perdido miserablemente!
El pequeño burgués no reacciona
Sino cuando se trata del estómago.
¡Qué lo van a asustar con poesías!
(Parra, 2006: 145)

Los ejemplos que podría dar en este sentido son múltiples y han sido muy bien vistos por Schopf, Morales, Valente, Carrasco, etc. Sintéticamente puedo afirmar que lo que hace Parra es revelar el carácter de “montaña sagrada” de los autoritarismos inherentes a los grandes relatos, los metarrelatos del siglo XIX y XX como el marxismo, el freudianismo y esa concepción utópica, perfectiva de la historia que se propone la modernidad. Todos estos relatos van desde arriba hacia abajo zarandeando a la pobre humanidad hasta sacarle sangre de bocas y narices. Añado un punto importante al zarandeo, la figura del sujeto de la enunciación. Ella es la de un personaje “infame” que cayendo vertiginosamente a tierra fractura las figuras emblemáticas del poeta:

Todo esto bañado
Por una luz irónica y pérfida
Ni muy listo ni tonto de remate
Fui lo que fui: una mezcla
De vinagre y de aceite de comer
¡un embutido de ángel y bestia!
(Parra, 2006: 29)

¡Qué distante de la representación de las figuras del poeta en Huidobro, “poeta y mago”, de “alumbrado” en Gonzalo Rojas, de vate en Neruda! Fi-

guras todas llenas de gloria, de fama, figuras solemnes del destino en las que se manifiesta en forma sensible el fulgor absolutamente visible “de la fuerza, de la gracia, del heroísmo, del poder”.

En el desmoronamiento de la solemnidad, producida por la irrupción de lo cotidiano en el campo poético, bajo una inédita relación paródica con el poder y la verdad, desestabilizados por la velocidad y la energía, es extraño y sugerente que no se haya visto afectada la figura del crítico.

A modo de un colofón y también de apertura a una interrogante quiero presentar aquí un tema que resume y anuncia una (im)posible influencia de la antipoesía.

María Ángeles Pérez López tiene razón al destacar el prefijo *anti* como paradigma de la actitud iconoclasta y escéptica que caracteriza al antipoeta. Escribe la crítica que al hablar de antipoema hemos admitido la presencia inevitable del “antilibro, antilogos, antihéroe, antimuseo, antiprólogo, anti-biografía, antiweb” (Pérez López, 2001: 54).

Curiosamente nadie ha hablado del *anticrítico*. Tal vez porque los críticos de Parra hemos adoptado, en forma generalizada, un tono solemne, sin asomos de ironía ni menos de risa para referirnos a la antipoesía. El relato crítico parece no haber recibido la influencia de la antipoesía, como ocurrió, lógicamente, en el campo *lírico*, y en forma menos esperable, en el *narrativo*.

Diversidad de narradores han reconocido que la lectura del antipoeta fue fundamental en el cambio que se produjo en la narrativa “postboom”. Antonio Skármeta y Roberto Bolaño no sólo lo han reconocido, sino teorizado sobre el punto. La crítica, sin embargo, ha seguido presa de las formas canónicas que ha adoptado el género y los conceptos tradicionales de análisis que funcionan en el campo estético.

¿Cuándo aparecerá el crítico que desmitifique mediante la risa, el humor y la parodia esta actividad tan seria, solemne y autotrascendental?

Reconozco que estas páginas adolecen del mismo defecto: la crítica como el paraíso del tonto solemne.

REFERENCIAS

- Borgeson, P. (1982). “Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía”. *Revista Iberoamericana* 118-119: 383-389.
- Carrasco, I. (1990). *La escritura antipoética*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1995). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Edición Altamira.
- Montes, H. y Rodríguez, M. (1970). *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Morales, L. (1990). *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Parra, N. (2006). *Obras completas & algo +*. Edición supervisada por el autor, asesorada y establecida por Niall Binns al cuidado de Ignacio Echeverría. Prefacio de Harold Bloom. Prólogo de Federico Schopf. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Paz, O. (1986). *El arco y la lira*. Sexta reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez López, M. Á. (2001). *La antipoesía de Nicanor Parra* (Poesía en tiempos de zozobra”. En Parra, N. *Páginas en blanco* (pp. 9-109). Selección y edición de Niall Bins. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional.