

PARRA ARQUEOLOGÍA DEL ANTIPOEMA

Federico Schopf

1

Es probable que exista una corriente antipoética en la poesía hispanoamericana actual. Para su reconocimiento histórico-literario falta aún una cantidad suficiente de análisis de textos concretos, y falta todavía una mayor distancia histórica (que junto al inevitable extrañamiento nos entregue la posibilidad de una visión total o, al menos, la ilusión de que hemos obtenido esa visión).

Un crítico destacado ha propuesto asociar varios autores a la antipoesía y caracterizarla como un camino cerrado frente al camino abierto de la "poesía conversacional". Me atrevo a suponer que sus distinciones son insostenibles y que, además, sugieren una alternativa insuficiente⁽¹⁾. La actividad poética de nuestros días no ha de decidirse necesariamente entre estas dos posibilidades, que no son las únicas y tampoco excluyentes. Con todo, ha sido Parra, precisamente, uno de los poetas que han conducido el poema conversacional a una determinada perfección. Roberto Fernández Retamar le atribuye a Parra la paternidad de la antipoesía actual, y creo que tiene razón. Hay cierta unanimidad en señalar a este poeta como una figura que se encuentra en los inicios de la antipoesía en lengua española. Por ello, me ha parecido útil el intento de caracterizar, una vez más, su obra.

La meta de mis indagaciones -que no se alcanzará en este ensayo, circunscrito a cierta arqueología- es la determinación de algunos rasgos diferenciales del antipoema y su desarrollo. Aislar estos rasgos de las complejas unidades de que forman parte no es, como se sabe, empresa fácil. Parece indudable que los antipoemas tienen cierto "aire de familia". Es posible que todos posean ciertos rasgos constantes a lo que podríamos llamar poemas y que cada momento de su desarrollo -en el supuesto de que haya un desarrollo- se caracterice por rasgos diferenciales respecto a los momentos restantes. Pero es posible también que no haya una forma genérica superior y que una serie de rasgos se distribuyan o enlacen de diversas maneras, es decir se entrecrucen, entrelacen, superpongan, etc., formando haces o grupos de rasgos que, como conjuntos, permitan distinguir varias etapas en su desarrollo.

Con el curso de los años, los estudios acerca de Nicanor Parra han aumentado vertiginosamente. Excluyendo las escasas contribuciones, no deben ellos producir excesivo escepticismo respecto al carácter progresivo de las llamadas "ciencias de la literatura". Repleto de repeticiones, plagios, denuestos, compromisos oscuros, contradicciones, no son tan inesenciales como podría creerse. Son indicio cae la variedad de reconocimientos que sufre la obra de Parra y pertenecen -con toda (im)propiedad- a la vida cultural de nuestro tiempo, tal como es practicada, entre el consumo y la disidencia, confusa e indiscernidamente.

Pero no debe perderse de vista que la obra de Parra ha comenzado por no ser antipoesía. Los antipoemas son el resultado -uno de los resultados posibles- de antagonismos diversos. Los antipoemas no se oponen totalmente al tipo de poesía inmediatamente anterior -generado por las vanguardias-, del cual prolonga incluso rasgos constitutivos, sino a un agregado de rasgos pertenecientes a varios tipos de poesía, distribuidos diacrónicamente a partir del modernismo.

Visto desde ahora, es la existencia de los antipoemas la que confiere una unidad relativa, susceptible de ser reconstruida por la crítica, a la serie de rasgos de este fantasma poemático. Por otra parte, resulta verosímil que este conjunto de rasgos haya poseído antes -en los momentos de elaboración de los antipoemas- una unidad semejante o, al menos, la apariencia de esta unidad en cuanto modelo y comprensión de la poesía que se rechaza en la constitución de los antipoemas. Es altamente probable también -y así lo muestra ya una mirada a la crítica literaria de su tiempo- que este modelo o un modelo equivalente corresponda a la comprensión establecida, es decir ideológicamente legitimada, de la poesía y su función dentro de la sociedad. Desde luego, se trataba de un modelo de producción ya anacrónico, sustancialmente superado por la poesía vanguardista desde los años veintes, pero que constituía aún el modelo vigente de recepción, esto es de lo que esperaban y entendían como poesía amplias capas del público lector. Será justamente la insuficiencia y efectos alienantes de este modelo como medio de representación de la realidad y representación de la poesía misma, una de las causas que habrán conducido a la elaboración de los antipoemas como medio de representación de la experiencia y, sobre todo, como medio de comunicación con esos mismos hablantes y no sólo con la elite vanguardista.

Sin embargo, algunos rasgos de este modelo ideológicamente consagrado de hacer poesía fueron utilizados por Parra en los primeros momentos de su producción literaria, es decir, cuando ésta estaba aún constituida por un tipo específico de poemas. Su presencia puede constatarse en *Cancionero sin nombre*, aparecido en 1937, y en una serie de poemas dispersos en antologías que han caído en un discreto olvido. No debe sorprender al lector de hoy enterarse de que estos poemas *también surgieron como reacción* contra los modos de hacer poesía, que habían alcanzado predominio absoluto en el interior de las vanguardias intelectuales de Chile, esto es, dentro de un círculo minoritario y aislado de productores y receptores de poesía. Las variedades de esta poesía vanguardista están generosamente representadas en una antología que hizo época: la *Antología de poesía chilena nueva* de Eduardo Anguita y V. Teitelboim, publicada en 1935. Contenía, entre otros, poemas de Vicente Huidobro, Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Díaz-Casanueva, Omar Cáceres, el propio Anguita. Excluía (in)explicablemente a Gabriela Mistral. Era poesía "sólo para iniciados" y no correspondía a los gustos del llamado "grueso público". Los poetas aún jóvenes y en emergencia, como el propio Parra, le objetaban a esta poesía su "subjetivismo" y las limitaciones de difusión que le imponía su expresión hermética. No debemos suponer que ellos criticaban sólo la "falsa oscuridad poética"⁽²⁾, ya que también exhibieron -por esos años- una sintomática incompreensión para los propósitos literarios de los poetas mayores de su tiempo. De hecho, los jóvenes poetas de entonces no supieron distinguir entre el derecho a expresar la subjetividad -que es parte constitutiva de la vida histórica y, desde juego, de la realidad humana concreta- y la subjetividad estéticamente sublimada, es decir, falsificada histórica y existencialmente. Junto al rechazo confundido de ambas posibilidades, postulaban que el tema central de la poesía debía (volver a) ser la objetividad social, incluidos los individuos en cuanto portadores de rasgos sociales. De este modo, cambió de tema y de estilo, amplificación del público lector y, junto a ella, la instauración de

una nueva función social de la poesía eran -aproximadamente- las exigencias de los emergentes "poetas de la claridad".

Aunque pretendía ofrecerse como camino poético alternativo -y en cierto sentido como un paso hacia su superación histórica-, esta primera etapa de la producción poética de Parra no fue absolutamente inmune al vanguardismo. Así, el carácter lúdico de sus poemas no procede sólo de la poesía popular -cuya utilización había sido prestigiada en esos años por García Lorca-, sino de la amplificación del espacio poético llevada a cabo por Vicente Huidobro. Pero es en una medida aún más profunda que la relación de Parra con este proyecto de poesía no fue del todo seria, es decir líricamente afirmativa; ello lo denuncia ya la actitud irónica del hablante de sus poemas frente a la representación del mundo que propone y en la que *desea* creer (y a medias cree). Leamos, por ejemplo, el comienzo de su "Himno guerrero":

No derramáis la sangre, camaradas,
que la sangre no es agua.(3)

Es precisamente la presencia de esta relativización la que -junto a otros indicios- me ha llevado a suponer:

1) Que hay elementos comunes -en diversos grados de desarrollo e integrados a estructuras diversas- entre los poemas y los antipoemas venideros; esto es, que en el paso de los unos a los otros no sólo hay una ruptura, una negación, sino también continuidad.

2) Que la progresiva evidencia de las insuficiencias expresivas del poema "de la claridad" y la crisis de la visión del mundo que los sustenta -obtenidas en el trabajo poético mismo-, constituye una de las causas del surgimiento de los antipoemas. El propósito de este ensayo es justamente la descripción de esta crisis, manifiesta en indicios y rasgos de los poemas mismos. En este sentido, nos ocuparemos de los poemas contenidos en el libro más importante de Nicanor Parra: *Poemas y antipoemas*, publicado en 1954. Como es notorio que las obras literarias no hablan sólo de literatura, sino más bien -para decirlo de un modo formalmente exhaustivo- de todo aquello que no es literatura, debemos suponer que los cambios en ellas están exteriormente motivados y obedecen a la necesidad de representar y comunicar experiencias, para las cuales los medios heredados se han convertido en obstáculo, deformación u ocultamiento.

2

Parra escribió una serie de poemas entre 1937 y 1948. Algunos formaban parte de un libro anunciado ya en 1942 y que nunca se publicó: *La luz del día*. Más tarde, fueron incluidos en otro libro que jamás llegó a las prensas, pero que -distribuido por el correo de las brujas- alcanzó incluso a ser comentado públicamente: *Entre las nubes silba la serpiente*(4). Algunos de estos poemas -los que vamos a estudiar- terminaron finalmente por encontrar su lugar más que apropiado en la primera parte de *Poemas y antipoemas*, editado en 1954. Pocos años más tarde, Juan de Luigi -comentando otro libro de Parra- llamaba la atención sobre "estos versos casi sentimentales... producto de un profundo arraigo emocional a ciertos lugares, a ciertas sensaciones, a ciertos hechos", y se lamentaba de que su fluida representación del ensueño se viera interrumpida por "giros tan vulgarmente exasperantes que uno se pregunta si representan una concesión al corsé impuesto por los viejos ritmos o son una sátira de ciertos modos de expresión"(5).

No es difícil cerciorarse de que Luigi se refiera a inserciones como las que se pueden sorprender en tres ejemplos que he escogido con excusable desidia(6). La primera irrumpe en el recuerdo emocionado de una muchacha de provincia que amó al poeta secretamente, sin que éste se enterara hasta el momento de su muerte:

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

¡Tiempos aquellos!, yo un espantapájaros,
ella, una joven pálida y sombría...

En otro poema -"Se canta al mar"- el poeta describe su primer encuentro con el poderoso océano, cuando niño:

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.

Por aquel tiempo yo no comprendía
francamente ni cómo me llamaba.

Finalmente, se hace inevitable citar algunos versos de un difundido poema de Parra, en que el poeta contempla el atardecer en su aldea natal, a la que - inesperada, aparentemente- ha vuelto:

Como ya era la hora del silencio
cuando emprendí mi singular empresa
una tras otra, en oleaje mudo,
al establo volvían las ovejas.

Las saludé personalmente a todas...(7)

De hecho, estas salidas discordantes -estas irrupciones de fragmentos fuera de estilo en el discurso poético- son un indicio de que estos poemas comenzaban a estar contaminados ya de antipoesía, es decir, surgían y se elaboraban desde dos fuerzas constituyentes de mundo poético y contradictorias entre sí. Una de estas fuerzas -la aún predominante- sustenta cierta sublimación estética del mundo(8); la otra intenta destruirla o, al menos, perturbarla. La representación del mundo pasado que sostienen estos poemas no resistiría ya su confrontación con la realidad que efectivamente se había vivido, la cual -aunque sublimada y bloqueada en las representaciones más ostensibles del poema y que corresponden a los *deseos* del poeta- ejercía subterráneamente, es decir subliminalmente, una presión en aumento. El discurso sublimante de estos poemas estaría interferido no sólo por la reflexión acerca de la verdadera realidad del mundo evocado, sino también, y esencialmente, por los contenidos reprimidos que logran manifestarse de múltiples

maneras; por ejemplo, al través de la distorsión que sufren ciertas imágenes del ensueño, en la aparición de frases fuera de lugar -pertenecientes a otros tipos de discurso-, en la observación de detalles que deberían pasar inadvertidas a una mirada sublimadora (los "visillos rotos" y la margarita en "Preguntas a la hora del té"), pero sobre todo en la actitud del hablante, que no siempre se entrega al ensueño o mantiene una actitud seria o siquiera tradicionalmente irónica frente al paso del tiempo y el desengaño del mundo, sino que a veces se hace cruelmente irónico o se siente asaltado de un irrefrenable humor lúdico; un hablante que - como he intentado mostrar en otra parte- está lleno, en el fondo, de compasión consigo y con el prójimo.

Un poema representativo de este momento de la evolución poética de Parra es "Hay un día feliz"[\(9\)](#). En él se expone el regreso del poeta a la aldea natal. Contra su experiencia existencial del tiempo constata, no sin asombro, que nada ha cambiado. Todo está como entonces. El tiempo sólo ha tenido un efecto exterior sobre las cosas. En el lejano pasado, el poeta ha resuelto emigrar de su aldea natal en busca de la realización de su vida, en busca de una felicidad que no ha encontrado en la aldea. Pero más tarde ha descubierto que el espacio de la felicidad posible era justamente el espacio de la aldea natal. La primera parte del poema (V, 1-68) nos muestra que el regreso al espacio rural, es decir al mundo pasado, es posible en el presente. Pablo García ha observado que ya en *Cancionero sin nombre* (1937), el poeta se refería a un ámbito rural cultivado (el paisaje de Chile Central) y no a la naturaleza en estado virgen o salvaje[\(10\)](#). Ahora, desde la experiencia adquirida en el espacio urbano, el poeta advierte que en el mundo rural la naturaleza no está contrapuesta al hombre y dada de antemano como algo extraño a él; por el contrario, ella es una morada predispuesta para el hombre. En el espacio rural no se oponen naturaleza y cultura, sino que la una es continuación de la otra. Los objetos o seres naturales están dispersos por la tierra, y la actividad cultural del hombre ha de reunirlos de acuerdo a su mutua y prescrita conveniencia. La naturaleza es un conjunto de signos, un libro -con el paso de los siglos, ya un tanto desordenado-, propuesto a su lectura[\(11\)](#). En este sentido, la cultura no es sólo un acto de adecuación o acomodación a las cosas, sino un intento de perfeccionamiento y completación de la naturaleza, según lo que en ésta se halla prescrito. En medio de este paisaje esencialmente armónico imperan también relaciones de comunión entre los hombres (V, 23-24, 57-60, 65-68). La casa paterna es el lugar de máximo resguardo. Desde su interior, seguro, se contempla una exterioridad amablemente jerarquizada. La madre juega un papel central en este mundo. El poeta la representa como enfermera; en efecto, ella puede leer la naturaleza para curar los males que parecen característicos del espacio rural, a saber, la tos y la tristeza, enfermedades del cuerpo y del alma respectivamente, provocadas por la humedad y el tiempo. Un alquimista tardío, Crollius, señalaba hacia 1608 que "las hierbas hablan al médico curioso por medio de su signatura, descubriéndole... sus virtudes interiores, ocultas bajo el velo silencioso de la naturaleza"[\(12\)](#). Esta representación de la naturaleza procede de la Edad Media (época a la que sintomáticamente se aproxima, en el poema, la conducta del padre). En el *Elucidarium* -una especie de compendio del saber medio de su tiempo, una obra ideológica de comienzos del siglo XII- se lee que en las hierbas está depositada la medicina del hombre y que el mundo es un tejido de correspondencias y símbolos[\(13\)](#). Desde luego, la relación entre las violetas, la tos y la tristeza no es inmediatamente legible; más aún, las enfermedades y sus remedios se encuentran alejados y pertenecen a ámbitos distintos. Pero la madre puede leer la signatura de las cosas.

Sin embargo, no todos los mensajes son legibles. El mensaje acerca del origen de la vida y el mundo -manifiesto en la "inefable música secreta" de una arboleda que remite al mar, es decir, a "lo que en ola y ola / Dios a mi vista sin cesar creaba" (14)- es aprehendido como una comunicación, pero resulta indescifrable. Para el hombre, son suficientemente comprensibles los códigos *manufacturados* por el hombre mismo y ciertos mensajes de la naturaleza -sobre todo, los indicios de su *utilidad*-, pero no es inteligible la totalidad del código existente de *antemano* y, más aún, *ex nihilo*. El hombre puede, ciertamente, experimentar la sintaxis del mundo pero le es inaccesible la visión de su totalidad, que para él se extiende *ad infinitum*. El sistema no es cerrado porque implica, remota y confusamente, un fundamento trascendental que, sin excesivas dificultades, podemos identificar con Dios. La verdad puede ser aprehendida por el hombre -de acuerdo a la formulación escolástica- sólo imperfecta y secundariamente. La relación del hombre con la verdad es inversa a la que tiene la lejana divinidad: es la (im)posible *adaequatio intellecti ad rem*. Paralelamente, el arte es asumido y concebido como una imitación de la naturaleza en el sentido de un perfeccionamiento de ella -es decir, un ordenamiento de sus apariencias y una aproximación de ellas a su esencia inalcanzable- y en el sentido de imitar proporcionalmente la partir de su consideración como creatura- la actividad creadora, lo que conduce al artista simultáneamente a la producción artística y al conocimiento de lo representado en la obra de arte. Así, se dice en "Se canta al mar" que

Voy a explicarme aquí, si me permiten
con el eco mejor de mi garganta...

Cuánto tiempo duró nuestro saludo
no podrían decirlo las palabras.
Sólo debo agregar que en aquel día
nació en mi mente la inquietud y el ansia
de hacer en verso lo que en ola y ola
Dios en mi vista sin cesar creaba.
Desde entonces data la ferviente
y abrasadora fe que me arrebató;
es que en verdad desde que existe el mundo
la voz del mar en mi persona estaba.

El poeta canta, pues, con el reflejo mejor de su garganta, en un acto de imitación y completación de las cosas que son puestas, proporcional y analógicamente, más cerca de su esencia(15).

Pero el poema que nos preocupa -"Hay un día feliz"-, de manera semejante al "Beatus ille" de Horacio, tiene un cambio en los versos finales (V, 69-76): el regreso ha sido una ilusión sostenida compasivamente frente a sí mismo y al lector; incluso la aldea ya no existe, sus modos de vida han desaparecido. El regreso no es posible; ha sido expresión de un *deseo* sostenido en imágenes (de lo que ya no existe). "Preguntas a la hora del té" subraya la conciencia del flujo irreparable del tiempo (a la vez que nos sugiere ambiguamente que el poeta reside en la ciudad):

Se respira una atmósfera cansada
de ceniza, de humo, de tristeza.
Lo que se vio una vez no se vuelve
a ver igual, dicen las hojas secas.

3

Parece subsistir, sin embargo, el recuerdo y representación del mundo rural como un espacio de felicidad no advertida, en que el hombre vivía en armonía consigo mismo, la naturaleza y el prójimo.

Esta visión del mundo rural -que pese a todos los signos de relativización, prevalece en los poemas de la primera parte de *Poemas y antipoemas*- es mantenida por el poeta desde la gran ciudad, es decir desde un presente, que, si bien aún no es desgraciado e insoportable -según lo manifestarán más tarde los antipoemas-, comienza ya a oponer al poeta emigrante dificultades inesperadas, aunque todavía no decisivas. "Hay un día feliz" es ya un testimonio explícito de que el poeta ha abandonado tempranamente el mundo rural en busca de realización afuera, vale decir, es indicio de una probable conciencia infeliz en él (16). El poeta no ha emigrado sólo a la ciudad de provincia, que constituye el escenario de otro poema, "Es olvido", ya que ella pertenece también al espacio rural -aunque sea estación de contacto con el mundo exterior-, sino a la gran ciudad, en que predominan otras formas de relación social, otros modos de producción, otras formas de representación ideológica. El poema con que comienza *Poemas y antipoemas* es prueba suficiente de que la evocación del pasado rural está realizada desde la gran ciudad: su protagonista deambula por un parque inglés y se comunica con su singular interlocutor en varios idiomas:

Una vez andando
Por un parque inglés
Con un angelórum
Sin querer me hallé.

Buenos días, dijo,
Yo le contesté,
Él en castellano,
Pero yo en francés...

... Muerto de risa
Dije good bye sir,
Siga su camino,
Que le vaya bien,
Que la pise el auto,
Que la mate el tren.

En el mismo sentido, el protagonista de "Preguntas a la hora del té" parece ya alguien que sólo va de visita circunstancial al ambiente provinciano; probablemente exhibe en su vestimenta, en sus maneras y preocupaciones su roce con medios sociales y culturales más sofisticados. El propio poeta representa al protagonista por medio de una comparación con "una figura de cera", es decir, con un objeto de la gran ciudad. Sus preocupaciones metafísicas -aunque utilice para ellas imágenes

del mundo rural- quieren hacer manifiesta a sí mismo y a sus interlocutores de provincia, la formación que ha adquirido en universidades, viajes y salones. El personaje mismo es ya, en cierta medida, extraño a la sala provinciana en que intenta hacer un remedo (un tanto siútico) de un culto "five o'clock tea". El ambiente en que intenta reproducir esta "ceremonia" traiciona cierta degradación y pobreza provincianas: el personaje que se interroga sobre el ser de la realidad "mira a través de los visillos rotos" y consume, junto a los huéspedes, margarina, es decir un producto industrial, un *Ersatz* y no la mantequilla producida artesanalmente en el campo. La presencia de margarina en la mesa provinciana es, además, un indicio del predominio creciente de la ciudad sobre el campo. El poema comunica un sentimiento de resignación en el poeta ante el paso del tiempo y, con ello, ante el carácter irrecuperable de la representación del mundo inherente al tiempo pasado. La manera en que el protagonista plantea ciertos problemas metafísicos, supone ya una previa relativización de ellos, esto es, la imposibilidad de llegar a las correspondientes respuestas. Puede entenderse ello como signo de un escepticismo sintomáticamente prematuro que aún no penetra -o inconscientemente evita penetrar- más allá de las apariencias de amabilidad y armonía del mundo rural propuesto en el recuerdo y contemplado en el presente como una proyección imposible del deseo ("Hay un día feliz") o un tanto irónicamente (como en "Preguntas a la hora del té", "Se canta al mar" o "Es olvido").

La evidencia de la falsedad de este modo de vida y la inexistencia de su fundamento trascendental (o la trascendentalidad de su fundamento: Dios) se precipita, como se sabe, en los antipoemas. Uno de ellos, "El túnel", expone el retorno pasajero y obligado del joven personaje desde la gran ciudad al campo, a fin de ayudar a ciertas tías viejas y paráliticas en sus negocios agrícolas. En este momento, el antipoeta interrumpe con mala voluntad sus estudios en la universidad y "los encantos de la vida galante" que ofrece la gran ciudad. Reconoce que

Las horas de regocijo que pasé debajo de los árboles
Tornáronse pronto en semanas de hastío
En meses de angustia que yo trataba de disimular al máximo
Con el objeto de no despertar curiosidad en torno a mi persona...

Reconoce además que

Mi concepción espiritualista del mundo
Me situó ante los hechos en un plano de franca inferioridad...

Esta situación se prolonga hasta que una noche descubre que una de sus tías fingía su parálisis, y que ellas se aprovechaban mezquinamente de su lealtad a las relaciones familiares:

Pero para qué profundizar en estas materias desagradables
Aquellas matronas se burlaron miserablemente de mí
Con sus falsas promesas, con sus extrañas fantasías
Con sus dolores sabiamente simulados
Lograron retenerme entre sus redes durante años
(...)

Hasta que una noche, mirando por la cerradura
Me impuse que una de ellas
¡Mi tía paralítica!
Caminaba perfectamente sobre la punta de sus piernas
Y volví a la realidad con un sentimiento de los demonios.

Bastantes años más tarde, Nicanor Parra vuelve a referirse al espacio rural en un poema significativamente titulado "Viaje por el infierno"[\(17\)](#). En él, el personaje antipoético cabalga en una silla de montar -aunque sin caballo, como en una pesadilla de Goya- por un espacio y un tiempo dividido en siete círculos (y no nueve, como podría esperarse). El Poema propone notoriamente varios estratos de significación. No es necesario discutir aquí si en uno de estos estratos todos los círculos -que pueden ser también los diversos días de la semana- se refieren al mundo rural. En dos de ellos es evidente la representación del campo y ello resulta suficiente para entender que este espacio -en los poemas evocado como una especie de (i)recuperable paraíso perdido- también pertenece al infierno de la vida actual.

Por otra parte, en lo que respecta a Dios, los antipoemas constituyen la expresión de una experiencia de la vida en que la divinidad se ha perdido de vista como presencia trascendental y más aún como fundamento posible de la realidad o la conducta humana. En el paisaje de los antipoemas contenidos en este libro, se retienen sólo los restos del antiguo edificio cristiano. Incluso en el primer antipoema, "Advertencia al lector", se aclara esta situación:

Lo que me llena de orgullo
porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

Según hemos visto, es notorio que en los poemas de la primera parte del libro - muchos de los cuales fueron publicados ya en 1942 [\(18\)](#)- no hay todavía una crítica radical de las apariencias del mundo rural puesto en el pasado y tampoco una crítica radical de su fundamento trascendental, también puesto en el pasado; al contrario, esta representación del espacio rural es sostenida nostálgicamente por el poeta y parece corresponder más bien a una necesidad suya de resguardo en una comunidad y una trascendencia en cuya realidad -según lo manifiestan numerosos indicios- *ya no cree*, aunque desearla que existieran o hubiesen existido. No debe olvidarse que el poeta emigró alguna vez de este mundo en busca de realización y felicidad fuera de él. En este sentido, debemos preguntarnos por los motivos de este acto. A estas alturas de nuestra indagación, no alcanza a satisfacernos su propia explicación -fruto de un interesado escepticismo prematuro:

¡Buena cosa, Dios mío!, nunca sabe
Uno apreciar la dicha verdadera
Cuando la imaginamos más lejana
Es justamente cuando está más cerca.[\(19\)](#)

Esta afirmación (que puede hacerse válida también para el presente urbano visto más tarde desde el imposible retorno a la aldea natal) ha de ser considerada como un encubrimiento más de la inexistencia, tanto de este mundo rural en el presente cuanto acaso en el pasado.

Más importantes, en cambio, son los indicios que nos permiten corroborar -y reconstruir- la relativización básica de la afirmación aparente de que este mundo haya existido *de esta manera en el pasado*. Uno de estos indicios son las "frases

fuera de lugar", es decir, que por su carácter prosaico o coloquial constituyen una perturbación del "estilo elevado" y del tono correspondiente a la dignidad de los temas tratados (encuentro con el mar, admonición moral, amor perdido, etc.). En los poemas de la primera parte del libro, estas frases fuera de lugar son, además, expresión de una ironía que se manifiesta también por otros medios. Hay, en efecto, en ciertos poemas, una selección de imágenes y, dentro de ellas, una selección de rasgos suyos actualizados y configurados que relativizan su supuesta solemnidad, mejor dicho, hacen oscilar su sentido para el espectador -en una especie de equilibrio inestable que necesita ser definido por la recepción y su historia- entre la solemnidad y el ridículo, la proposición seria y la paródica. Este modo de proponer las representaciones -retorno a la aldea natal, muerte de una amiga de juventud, descubrimiento del mar- es también expresión de una actitud igualmente ambigua y oscilante en el propio poeta, *incapaz de serenidad épica o lírica*, es decir, en intermitente contradicción con su propio programa explícito. Ello implica, además, que el poeta -al través de su esfuerzo productivo- coloca en duda la capacidad de su poesía de representar lo real, y le atribuye más bien a ella la función de representar y comunicar un mundo compensatorio de lo real, en que se reproduce una imagen sublimada del pretérito, propuesta en cierta medida -y negada, a la vez, en poemas del tipo de "Hay un día feliz" -como una imagen del futuro *deseado* (en cuanto retorno imposible).

4

Pero una ilustración discretamente detenida de estas proposiciones se hace aquí indeclinable. Desde ya, parece notoria, en "Preguntas a la hora del té", la intención del hablante de degradar la atmósfera en que el protagonista manifiesta sus inquietudes metafísicas que -según hemos visto- son insolubles a partir de las maneras en que las formula. Por otra parte, en "Hay un día feliz", el hablante quiere persuadirnos de la pervivencia inalterada del mundo rural en el presente, utilizando no sólo pruebas que no lo son -"entre el río de entonces y el de ahora / no distingo ninguna diferencia"-, o distribuyendo a lo largo del discurso discretos indicios del carácter ilusorio de su reconocimiento, sino también destacando detalles ingenuamente cómicos como, por ejemplo, aquella imagen, que recuerda los retablos populares, en que un perro ocupa el lugar del hombre en una mención de las relaciones del hombre con el destino y la divina providencia:

Lo reconozco bien, éste es el árbol
Que mi padre plantó frente a la puerta
(Ilustre padre que en sus buenos tiempos
Fuera mejor que una ventana abierta).
Yo me atrevo a afirmar que su conducta
Era un trasunto fiel de la Edad Media
Cuando el perro dormía dulcemente
Bajo el ángulo recto de una estrella,

La ironización alcanza también -casi con crueldad- a sentimientos tan intocables como el amor secreto hacia el poeta que una muchacha ha confesado en el momento de su muerte temprana (no olvidemos que la amada muerta en plena juventud es un motivo preferido del romanticismo, tanto en la vida como en la literatura, desde Sophie von Kühn y Margarita Gautier hasta la doncella de Bécquer). En "Es olvido", el poeta alterna versos en que se evoca nostálgico y sentidamente la figura de la muchacha y se expresa la impresión dolorosa que le causa su muerte prematura con versos y fragmentos en que se relativiza e incluso

destruye cínicamente el encanto sentimental de la evocación. Las dos actitudes y modos de representación del poeta se entremezclan de tal manera que uno se pregunta qué impulso constituyente de mundo predomina en este poema: si aquel de sublimación estética o aquel que -en este caso, implacablemente- la destruye:

Juro que no recuerdo ni su nombre,
Mas moriré llamándola María,
No por simple capricho de poeta:
Por su aspecto de plaza de provincia...
Al volver una tarde del liceo
Supe de la su muerte inmerecida,
Nueva que me causó tal desengaño
Que derramé una lágrima al oírla.
Una lágrima, sí, ¡quién lo creyera!
Y eso que soy persona de energía.
Si he de conceder crédito a lo dicho
Por la gente que trajo la noticia
Debo creer, sin vacilar un punto,
Que murió con mi nombre en las pupilas.
Hecho que me sorprende, porque nunca
Fue para mí otra cosa que una amiga.
Nunca tuve con ella más que simples
Relaciones de estricta cortesía,
Nada más que palabras y palabras
Y una que otra mención de golondrinas...

No negaré, eso sí, que me gustaba
Su inmaterial y vaga compañía
Que era como el espíritu sereno
Que a las flores domésticas anima.
Yo no puedo ocultar de ningún modo
La importancia que tuvo su sonrisa
Ni desvirtuar el favorable influjo
Que hasta en las mismas piedras ejercía.
Agreguemos, aún, que de la noche
Fueron sus ojos fuente fidedigna.
Mas a pesar de todo, es necesario
Que comprendan que yo no la quería
Sino con ese vago sentimiento
Con que a un pariente enfermo se designa.
Sin embargo sucede, sin embargo,
Lo que a esta fecha aun me maravilla,
Ese inaudito y singular ejemplo
De morir con mi nombre en las pupilas,
Ella, múltiple rosa inmaculada,
Ella que era una lámpara legítima.
Tiene razón, mucha razón, la gente
Que se pasa quejando noche y día
De que el mundo traidor en que vivimos
Vale menos que rueda detenida:
Mucho más honorable es una tumba,
Vale más una hoja enmohecida.

Menos perceptible es la ironización y relativización del mundo en "Se canta al mar". En este poema -uno de los más importantes de la primera parte- el poeta recuerda su ya lejano encuentro con el mar y, en medida decisiva, con su destino poético; secundariamente, es posible -como hemos intentado más arriba- desprender del poema cierta concepción de la actividad poética (que se encuentra directamente referida en los versos 7-8 y 55-62). El primer conocimiento del mar -que significó una experiencia determinante para su futuro de poeta- parece adoptar el carácter de un rito de iniciación y así lo ha visto recientemente un crítico (20). El aplica al poema un esquema del rito de iniciación que ha propuesto J. Campbell y ofrece una interpretación "universal" del poema.

Sin embargo, en "Se canta al mar" -como en todo poema- los versos no sólo aparecen básicamente propuestos para su planificación imaginaria -desde la que se "aplican" a la realidad para iluminarla-, sino que ya, en cierta medida, conllevan un ámbito de "encarnaciones" posibles (ya que la imaginación es histórica); en este sentido, su "universalidad" consistiría en su continua (re)aparición en la historia, en sus sucesivas "actualizaciones" -siempre diversas en su particularidad, pero nunca fuera del ámbito mencionado-, actualizaciones que sostienen su potencialidad (y la desarrollan y modifican) en el cerebro de los mortales. Los universales fantásticos - para retomar la denominación de Vico- se abstraen, o, en el caso del arte, se aprehenden al través de la particularidad de las imágenes y constituyen el sentido históricamente determinado de éstas.

La primera parte del poema -como lo señala Villegas- cumple la función de un exordio; esto es, sus versos (1-8) se encuentran destinados a preparar el ánimo del lector. Así, los primeros cuatro versos tienen la forma de una confesión íntima; los dos siguientes dan la impresión -producida por el encabalgamiento- de que el flujo de la confesión se ha interrumpido. Bruscamente (7-8), el poeta se dirige al lector como si éste fuera, ahora, no sólo un oyente, sino, todavía más, un espectador entre otros del *personaje* que comienza a actuar el poeta: una especie de poeta de feria, fiesta popular o cualquier lugar público, que necesita contactarse con la gente y procura atraerla hacia su propia persona, haciendo de intermediario de sí mismo y no de terceras personas (héroes, políticos o santos). La intención de autoproponearse en espectáculo y el hecho de que dirige su discurso a un auditorio "de la calle" rigen la selección y combinación lingüística de que surge el discurso poético. No sólo una forma estereotipada de cortesía -"si me lo permiten"-, sino ya directamente formas del hablar cotidiano perturban la elevación del estilo -que en verdad no corresponde a la solemnidad del estilo elevado que prescribían cortes y academias:

Por aquel tiempo yo no comprendía
Francamente ni cómo me llamaba.

Esta breve presentación de sí mismo en esa lejana época se prolonga hasta el verso 14; luego, comienza la narración de un viaje que el personaje realizó de niño, acompañando a su padre, y que le condujo a su primer conocimiento del mar, que el hablante quiere ahora presentar como una experiencia extraordinaria que precipita el autoconocimiento de su vocación y, con ello, un cambio decisivo en su vida. Pero este doble conocimiento (del mar y de sí mismo) no era, en realidad, la finalidad del viaje y ocurre en una etapa intermedia del itinerario que sigue su padre, condenado al destierro en un pueblo situado mucho más lejos, hacia el Sur. El viaje es, por tanto, difícilmente comparable a un viaje de iniciación que concluye (o no) en la meta prevista. La búsqueda del mar no es premeditada; tampoco su

encuentro, en el que podemos presumir que influye tanto el azar como el destino o la providencia.

La llegada del niño y su padre al puerto intermedio está descrita en términos e imágenes que recuerdan la poesía de educación cívica y patriótica:

Descendimos del tren entre banderas
Y una solemne fiesta de campanas.

En este momento -en el marco de una celebración pública- el padre, como un sacerdote, le señala el mar y lo confiere a su conocimiento. El comentario actual del personaje frente a su público vuelve a traducir esta experiencia a términos comprensibles para él, que no son otros que los de la Canción Nacional de Chile, a los que se ha agregado una metáfora común:

"Este es, muchacho, el mar". El mar sereno,
El mar que baña de cristal la patria.

La experiencia de entonces está relatada por el personaje entre los versos 39 y 54. Comienza con una declaración de ignorancia que, en verdad -como lo muestran los dos versos finales-, es fingida y quiere añadir más misterio aún al acontecimiento. A la vista del mar si en una especie de contacto visual con su grandeza- el niño se siente fulminantemente atraído por la irresistible fuerza del océano y corre hacia él en un acto de integración o participación en su esencia cósmica:

No sé decir por qué, pero es el caso
Que una fuerza mayor me llenó el alma
Y sin medir, sin sospechar siquiera,
La magnitud real de mi campaña,
Eché a correr, sin orden ni concierto,
Como un desesperado hacia la playa
Y en un instante memorable estuve
Frente a ese gran señor de las batallas.
Entonces fue cuando extendí los brazos
Sobre el haz ondulante de las aguas,
Rígido el cuerpo, las pupilas fijas
En la verdad sin fin de la distancia,
Sin que en mi ser moviérase un cabello,
¡Como la sombra azul de las estatuas!

El acto tiene, en efecto, el carácter de una comunión en que el niño accede al conocimiento inmediato de su pertenencia al orden cósmico, que le concede fundamento y, además -según lo declara la parte final del poema-, participación analógica y proporcional en la creación como poeta. Pero el discurso poético en que se nos comunica esta experiencia fundamental de su vida no constituye una prolongación del estilo elevado que tradicionalmente corresponde al tratamiento de estos temas. El estilo de estos versos está, una vez más, repleto de formas coloquiales o variantes de ellas ("sin orden ni concierto", "un instante memorable" = una fecha memorable, "sin que en mi ser moviérase un cabello" = no se le movía un pelo) que continúan las anteriores ("sin pensar", "ni por pienso", "de contrabando", etc.); utiliza, además, figuras literarias que "militarizan" la representación del mar (y vuelven a recordar la poesía patriótica chilena); así, el acto individual de conocer el mar está referido como una "campaña" (hipérbole que lo hace colectivo); por su

parte, el correlato de esta experiencia, es decir el mar, está representado como "gran señor de las batallas" (con un procedimiento de humanización). Finalmente, no puede desconocerse que el encuentro con el mar está representado con rasgos que lo hacen oscilar entre la solemnidad de un acto ritual (y adulto) y la inevitable comicidad de una parodia (un tanto infantil y conmovedora): el niño -que va a ser- adolescente corre "sin orden ni concierto", "como un desesperado" -al modo del cine mudo-, para inmovilizarse frente al mar, siendo comparado en este momento por el poeta con la sombra hierática de las estatuas -lo que es perfectamente serio-, pero a la vez -lo que es una exageración que puede provocar la risa- destacando que no se le movía un cabello.

La parte final del poema -que corresponde más bien a la *peroración* en la estructura de un curso retórico- reúne el pasado con el presente e intenta persuadir de la dimensión inspirada (desde la "impresión" cósmica que le "llenó el alma") y analógica (en cuanto representación humanamente verdadera) de su actividad poética, que lo determina a él como persona y define, a la vez, la misión que le debe ser reconocida por el público y la sociedad: la misión de un intermediario entre el hombre y su fundamento trascendente, ya que "el eco mejor de mi garganta", es decir su poesía, corresponde a "la voz del mar" que "desde que existe el mundo" - esto es, el libro de la naturaleza que habla de su creador- en "su persona estaba".

Pero este resultado aparentemente solemne y profundo no debe hacernos perder de vista la situación y contexto en que se nos comunica esta imagen del poeta y su misión. Las formas coloquiales y los lugares comunes literarios, diseminados *oportunamente* en el discurso poético, son ya una perturbación del estilo elevado que correspondería al tema, aunque estén puestos, como todo el discurso, en boca de un personaje -el poeta de feria- que procura deslumbrar y persuadir a un público socialmente muy amplio, con el que apenas puede identificarse el lector a que, en última instancia, va dirigido el poema; éste, en efecto, no puede participar de las creencias de este público -que en esta formulación se han vuelto ingenuas-, ni tampoco de su comprensión de la poesía, ya anacrónica y cercana al Kitsch, o a la poesía de almanaque. Por el contrario, suficientes indicios hacen perceptible que se apela a un lector posterior al vanguardismo: no sólo el mero hecho de que estos poemas constituyen la primera parte de un libro destinado a romper incluso ciertas costumbres (no todas) del lector vanguardista, sino la serie de recursos que expresan una posición irónica e incrédula frente a la representación del mundo pasado que parece seriamente proponerse. Un sentimiento de nostalgia por este mundo es acaso el único rasgo común al lector del poema -y los poemas de esta primera parte- y el público supuesto en él. Pero mientras este último público puede creer ingenuamente en la verdad de esta representación del mundo y su fundamento y puede proponerlos como modelo para el porvenir -en una suerte de regeneración del presente degradado-, la actitud del lector al que intencionalmente va dirigido el poema ha de ser más bien nostálgicamente escéptica ante una sublimación del pasado y la situación del hombre que él sabe inaplicables a su situación, y sólo puede admitir -suspendiendo su juicio crítico- como expresión ingenua del deseo de pacificar la vida, efectivamente alienada.

En este sentido, resulta decisivo que el propio hablante -para la comunicación de su actitud ante el mundo representado- haya decidido fingir un personaje que busca persuadir de la importancia de su mensaje a un público cuyas ideas e ingenuidad entran en conflicto insoluble con la posición del lector a que va dirigido el poema. La ficción de este personaje -que aún no es la máscara o persona de *Versos de salón* o *Prédicas del Cristo de Elqui*- y la recepción necesariamente

oblicua de la inadecuación entre estilo y tema conducen ya al lector propuesto en esta situación comunicativo a una relativización suficiente de la probable verdad actual de esta representación (devenida ingenua) del mundo. Personajes, acontecimientos, espacio, mundo en que se los incluye y concepción del mundo propuestos en los poemas encuentran, así, en la perspectiva ironizante que el poema les interpone o pospone, una contradicción definitiva para su probable aplicación ontológica y metafísica.

Más adelante, los poemas de la segunda parte harán más notorio aún el progresivo predominio del impulso desublimador en el curso de *Poemas y antipoemas*. Ellos mostrarán todavía más claramente cómo los antipoemas provienen de una crisis interior a los poemas, tanto en su forma como en su contenido. Porque la poesía no habla sólo de poesía, sino, más radicalmente, de la relación del hombre consigo mismo, la sociedad y la naturaleza.

Publicado en: revista Texto Crítico, Nr28, 1984, pp.13-33

NOTAS

1.- Vid. R. Fernández Retamar, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", conferencia de 1968 recogida (entre otros lugares) en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Cuadernos Casa, 1975, pp. 111-126. Sin duda, es difícil dar cuenta de este trabajo en una nota. Contiene observaciones oportunas y sugerentes, pero algunos de sus supuestos y conclusiones me parecen necesariamente discutibles. Desde un punto de vista metodológico no resulta recomendable dar por supuestas las realidades a partir de los nombres: "El título de la charla indica que vamos a hablar de cosa que, aunque emparentadas, no son las mismas: son dos cosas. Si fueran las mismas, el título sería redundante" (p. 111). Pero nada impide la posibilidad de la antipoesía conversacional. Un ejemplo sería "Los dos compadres" de Parra (*Obra gruesa*, pp. 215-218) o los textos de su penúltimo libro: *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (Valparaíso, Ganimedes, 1977). Es decir, poesía conversacional y antipoesía no son posibilidades excluyentes. Tampoco son exhaustivas respecto al panorama de los últimos veinte años en poesía hispanoamericana. Baste pensar en la obra de autores como C. G. Belli (1927) y Enrique Lihn (1929). Peligrosas ("no nos enamoraremos de ciertas simetrías... pero no dejemos tampoco de recibir las lecciones oportunas", dice él mismo) son también los paralelismos que Fernández Retamar establece entre diversos períodos y los momentos que los siguen, que se caracterizarían por "anti" en "un esfuerzo desesperado por escapar a las monumentales cristalizaciones previas que pudiéramos cifrar, en un caso, en el nombre de Rubén Darío y, en otro caso, en... Pablo Neruda" (115). Fernández Retamar da aún un ejemplo anterior: el tránsito del romanticismo español al postromanticismo, pero él mismo reconoce que el romanticismo español es "bastante menos monumental"; además, Bécquer continúa utilizando rasgos de ese romanticismo y no puede ser considerado como el "camino abierto" para el surgimiento del modernismo (cuyas fuentes decisivas están, como se sabe, en la poesía francesa). Los dos períodos siguientes que cita Fernández Retamar sí que constituyen "monumentales cristalizaciones", dicho de otro modo, sistemas expresivos completos y representaciones del mundo y la poesía. Pero los poetas posmodernistas no se separan totalmente del estilo modernista. En cambio, en la relación entre Neruda y Parra (en que Fernández Retamar sitúa el origen de los antipoemas) es notorio que los antipoemas no repiten los rasgos más visibles de la poesía nerudiana (aunque sí continúan los rasgos del vanguardismo). Luego de

señalar similitudes entre la poesía conversacional y la antipoesía, Fernández Retamar enumera seis diferencias. La última es claramente reversible: también la poesía de Cardenal puede engendrar una retórica ("cerrada" o "abierta"). Susceptible de discusión -como casi todas las otras diferencias que indica- es su afirmación de que la poesía se funda en las "creencias, que en un caso son políticas y en algunos otros son, incluso, religiosas" (124). Por último, al final de su ensayo (y antes implícitamente) desliza Fernández Retamar cierta concepción del carácter pendular del arte, y parece proponer una oposición reiterada y siempre diversa entre realismo -"que, por ser verdadero, no puede ser repetitivo" (125)- y antirrealismo (bien que este último pueda coexistir con nuevos brotes -"caminos abiertos"- de realismo). Pero la tantas veces probada intuición de Fernández Retamar va, sin duda, más allá de estas discutibles conceptualizaciones.

2.- Expresión con que Enrique Lihn se ha referido a "los mallarmés chilenos de cuarta categoría [que después de la irrupción de la antipoesía]... se han quedado con las máscaras en la mano y el expendio de metaforones *per secula*" (en "Definición de un poeta", *Anales de la Universidad de Chile*, 137 (1966), p. 36.

3.- Orestes Plath, *Poetas y poesía de Chile*, Santiago, *La Nación*, 1941, p. 225.

4.- El manuscrito fue comentado extensamente por Jorge Elliott, "Lo original en la poesía de Nicanor Parra", *Pro Arte*, Santiago, N. 15 (21-lo.-1948) e incluido en la lista de libros publicados por Parra en la *Breve historia de la literatura chilena* de A. Torres Rioseco, México, De Andrea, 1956, p. 254. *La luz del día*, *Material de lectura*, *Pensamientos varios*, *Entre las nubes silba la serpiente*, *Ejercicios respiratorios* (según Parra, parcialmente publicados bajo el erróneo título de "Ejercicios retóricas" en *Extremo Sur*, Santiago, 1, 1954, pp. 4-6), *Oxford 1950* son libros que Parra proyectó y nunca entregó para su impresión. *Versos de salón* y *Prédicas del Cristo de Elqui*, anunciadas en 1957 (*El Sur*, Concepción, 21-7-1.957) aparecieron, en cambio, muchos años después (1962 y 1.976, respectivamente).

5.- Juan de Luigi, "Material y elaboración de la Cueca Larga", en *La Gaceta*, Santiago (8-6-1958), p. 5.

6.- Inevitable cuando se trata de literatura abundantemente releída. Un crítico y poeta me ha confiado, hace poco, que estos poemas le parecen ahora "poesía de almanaque". Pero la generación suya e incluso la siguiente se había aprendido de memoria los poemas y los antipoemas de Parra. En este sentido, quizás valga la pena investigar nuestro pasado de almanaque y de antipoesía.

7.- "Hay un día feliz", *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1956, pp. 29-32.

8.- La determinación y discusión del concepto de sublimación estética rebasa, por cierto, los límites de una nota. Aquí sólo podemos remitir, críticamente, al cap. 3 de *Der eindimensionale Mensch* (Neuwied, Luchterhand, 1967) de H. Marcuse y a otros dos trabajos del mismo Marcuse: *Eros and Civilization* (Boston, Bacon Press, 1954), esp. cap. IX, y "Kunst und Revolution" (*Konter-,revolution und Revolte*, Frankfurt Suhrkamp, 1973, pp. 95-148). Hay que recordar, sin embargo, que la sublimación estética se constituye en un ámbito dominado por la represión ideológica, pero no es sólo un efecto de ella, ya que, por el contrario en las auténticas obras de arte, contraponen otras posibilidades de representación del mundo y la experiencia a las representaciones mediatizadas decisivamente por la ideología dominante.

9.- El poema fue detenidamente estudiado por mi en un trabajo que escribí hace más de diez años en una ciudad del sur de Alemania: "La escritura de la semejanza en Nicanor Parra", *Revista Chilena de Literatura*, 2-3 (1970), pp. 42-132. Quizás la distancia casi infinita que me separaba de mi país explique la abrumadora extensión de este trabajo. Separado de su gestación por más de una década, puedo comprender que el extremo cuidado que puse en el análisis sólo puede incitar a una lectura infiel y descuidada.

10.- Pablo García, "Contrafigura de Nicanor Parra", *Atenea*, pp. 355-356 (1.56), pp. 151-163.

11.- En *el Historisches Wörterbuch der Philosophie* (ed. J. Ritter, Darmstadt, 1971) se lee que la vieja concepción cristiana de la naturaleza como un libro está desarrollada morosamente por primera vez en San Agustín (*De Gen*, Ad. litt., MPL, 32, 219 ss.). Lo que podemos llamar ontología y metafísica de San Buenaventura está, fundado, por una parte, en la doctrina agustiniana de la iluminación divina (que posibilita un conocimiento de las cosas que no proviene ni puede provenir esencialmente del conocimiento sensible de las cosas) y, por otra, en una comprensión de la naturaleza y el hombre como un complejo de signos (vestigios, analogías, símiles), que el mismo San Buenaventura compara con un libro que, con ayuda de la iluminación, podemos descifrar hasta cierto límite: "creatura mundi est quasi quidam libri in quo relucet... Trinitas fabricatrix" se lee en su *Breviloquium* (II, cap. XII). El límite del conocimiento humano está determinado por su carácter de criatura. A la verdad no llegamos al través de las ideas, sino que ella reside en las ideas, que son Dios mismo y, por tanto, inaccesibles a nosotros, aunque podamos aproximarnos a ellas y, de esta manera, regular nuestra intelección de la naturaleza, el hombre y Dios mismo. Una importante consecuencia de esta concepción del conocimiento es que la esencia de las cosas (que son creadas) está realmente fuera de las cosas, más allá de su existencia (en el creador). Sobre San Buenaventura, vid. E. Gilson, *La Philosophie de Saint Buenaventure*, Paris, Vrin, 1953 (1a. ed., 1923), en especial, para nuestros problemas, el cap. VII. Para la visión medieval del mundo: *Christliche Philosophie* por Philotheus Böhner y E. Gilson, Paderborn, Verlag F. Schöningh, 1954 (3a. ed.). Una recopilación (muy incompleta y sin una interpretación histórica suficiente) del uso literario del tópico del *liber mundi*, en E. R. Curtius, *Schrift und Buchmetaphorik in der Weltliteratur*, separata de *DVLG*, 1942, pp. 359-411 [cf. reseña de F. Schalk, *RF*, 56 (1942), pp. 136-141]. Gran parte de esta publicación de Curtius fue recogida más tarde en *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Franke, 1948, cap. XVI. Después del Renacimiento, Galileo comprende también el universo como un libro; pero ahora en otro sentido, ya que se encuentra escrito en caracteres matemáticos y geométricos que el científico (y no ya el teólogo) puede descifrar: "La filosofía está escrita en aquel grandísimo libro que continuamente está abierto ante nuestros ojos (y que es el universo), pero no se entiende si antes no se estudia la lengua y se conocen los caracteres en que está escrito. La lengua de este libro es matemática y los signos son triángulos, círculos y otras figuras geométricas" (Galileo, *Opere*, ed. naz. Firenze, VI, 1890-1909). Cf. para esta nueva interpretación tb. *Descartes, Discours de la Methode*, Première Parte (cit. de Ch. Adam y P. P. Tannery, *Oeuvres de Descartes*, Paris, 1897-1910, VI, pp. 10-11). En la tradición literaria, mística y ascética de España se conservó largamente la idea de que Dios nos ha dado dos libros, la Biblia y el liber naturae (vid., por ejemplo, Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, BAE, VI, pp. 186-187; Fray Juan de los Angeles, *Manual de vida perfecta*, NBAE, 20, p. 181; Gracián, *Criticón*, III, Crisis IV, etc.). Para el estudio de la presencia (y procedencia) en Parra de esta concepción y sus implicaciones ideológicas, es interesante comparar su poema "Hay un día feliz" con

el *Genie du Christianisme* de Chateaubriand, III parte, Libro I, cap. VIII pp. 800-802 de la ed. de La Pleiade). Interesante es señalar que Rubén Darío escribió en 1882 un poema -más bien un ejercicio escolar e interminable- acerca de "El Libro" (vid. *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 34-63. Ed. Méndez Plancarte). El poema no está incluido en la reciente Poesía de R. Darío, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, a cargo de E. Mejía Sánchez.

12.- Crolius, *Ttactatus de signaturis rerum internis*, 1608; trad. francesa: *Traité de Signatures*, Paris, 1624, p. 6.

13.- "Elucidarium sive Dialogus de summa totius christianae theologine", ML, t. 172, pp. 1109-1176.

14.- "Se canta al mar", *Poemas y antipoemas*, ed. cit., pp, 41-43.

15.- Algunas observaciones que conducen a esta interpretación en dos trabajos míos anteriores: "La escritura de la semejanza..." ya citado en n. 8, esp. pp. 106-107, e "Introducción a la antipoesía", prólogo a *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nacimiento, 1971, pp. 20-21. La impresión del prólogo contiene erratas que distorsionan el sentido del texto.

16.- Estudiado en mi cita: "Escritura de la semejanza.. ." (vid. n. S).

17.- En *Versos de salón* (1962). Cito por *Obra gruesa*, Santiago, Ed. Universitaria, 1969, pp. 93-94. "El túnel" está erróneamente interpretado en L. Morales, *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago, Ed. Andrés Bello, 1972, pp. 59-62. Morales desconoce la complejidad social del mundo a que el antipoema hace referencia y, en este sentido, la complejidad total del mundo representado en la obra de Parra. Por lo mismo, es parcialmente equivocada su interpretación de "Viaje por el infierno" (pp. 83-84 de su libro).

18.- Tomás Lago, *Tres poetas chilenos*, Santiago, Ed. Cruz del Sur, 1942.

19.- "Hay un día feliz", *Poemas y antipoemas*, ed. cit., pp. 29-32.

20.- Vid. Juan Villegas, "La iniciación y el mar en un poema de Nicanor Parra", en *Interpretación de textos poéticos chilenos*, Santiago, Nacimiento. 1977, pp. 183-206. Villegas se apoya, entre otros -como él mismo lo señala-, en J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1949.

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



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

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

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2007 