

LA ANTIPOESÍA: EL LECTOR LITERARIO Y EL LECTOR PÚBLICO

La poética propuesta por la "antipoesía" de Nicanor Parra incluye un replanteo de la cuestión del lector. Éste se definirá en la producción de Parra fundamentalmente en su relación con los modelos literarios del romanticismo y de la vanguardia. Es decir, que la configuración del lector se dará dentro de la literatura, en el cotejo de los modelos. A partir de esta hipótesis sería interesante preguntarse ¿qué modelos de lector circulan en el momento en que aparecen los *Poemas y antipoemas* de Parra?

Se podría hablar de un lector romántico que lee en el poema la vida del poeta, sus sentimientos, sus creencias, etc...; o bien de un lector vanguardista que se mueve dentro de un marco donde lo lúdico tiene un peso importante, en tanto participa de la experimentación que se propone dentro del género. Éstas son entonces las hipótesis de lector plausibles en el momento de la aparición de los "antipoemas" en el sistema poético hispanoamericano.

Estos dos modelos de lector pueden detectarse en la poesía chilena. Consideramos que el lector romántico es en gran parte el de la obra de Neruda (dejando de lado las *Residencia en la tierra*) y el lector vanguardista el de la producción desarrollada por Vicente Huidobro o por el Grupo Mandrágora.¹

El modelo de lector romántico establece un pacto de recepción del texto que significa básicamente leer las experiencias de otro sujeto, compartiéndolas o no. Este es un lector que acepta la **confesión**. Neruda recibe en 1945 el Premio Nacional de Literatura. En 1950 publica el *Canto general*, en el '53 *Poesía política y Todo el amor* y en el '54, año de publicación de los *Poemas y antipoemas* de Parra, las *Odas elementales*. En la totalidad de la producción nerudiana tiene gran peso un tipo de poesía que podríamos denominar "lírica" si nos atenemos a la definición tradicional del término: como canto. Inclusive, este lirismo que nace con libros como *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), se continúa en las *Odas elementales*. El gesto nuevo de esta obra está en la conversión del objeto común: cuchara, pan o papa, en objeto poético. Aquí se instala el sencillismo propuesto por Neruda. Sin embargo, la cosa común se ve impregnada por la

¹ El Grupo Mandrágora es el que asume los postulados del surrealismo en Chile. Sus integrantes principales son Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa. Se presentan como grupo orgánico en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos, que se desarrolla en el año 1938 en la Universidad de Santiago, en el cual participa también Nicanor Parra como vocero de lo que se denominará "los poetas de la luz". Para mayor información sobre los postulados y la obra de los Mandrágora ver: Ortiz Veas, Hilda "Contribución al estudio del Surrealismo en Chile", *Mapocho*, Núm. 1, Stgo. de Chile, 1966; p. 30/49.

subjetividad del poeta y la imagen expande al objeto, lo rodea como en círculos concéntricos.²

Ante este pacto de lectura, aparece en Chile otro de tipo vanguardista, el propuesto por Huidobro o por el Grupo Mandrágora. Aquí se da una primera ruptura con el lector del modelo romántico al que hacíamos mención antes. De alguna forma, desaparece la idea de lectura extensiva de la poesía, el género comienza a ser un lugar de experimentación, de desconstrucciones a nivel de la sintaxis y la retórica heredadas. Se postula la autonomía de la imagen poética o el automatismo psíquico surrealista. Sobre el uso de la metáfora típico del modelo romántico/modernista, se impone el de la **imagen**, cuya función describe Huidobro:

El poeta es el que sorprende la relación oculta entre las cosas más lejanas, los hilos ocultos que las unen. Se trata de tocar como una cuerda de arpa esos hilos ocultos, y dar una resonancia que ponga en evidencia el movimiento de las dos realidades lejanas.³

Básicamente, lo que sucede en el texto vanguardista es que rompe con la posibilidad de "mimesis",⁴ comienza a manejarse con las diferencias y no con las semejanzas. La ruptura de la mimesis trae aparejada una ruptura de la armonía entre lector y poeta, o mejor dicho, entre lector y texto. Si generalizamos, podríamos postular que el lector modelo de la poesía de vanguardia es un lector erudito.

Por otra parte, el cuestionamiento textual de la homogeneidad del sujeto poético,⁵ impide el pacto de lectura que establecía el modelo romántico. No se puede leer el poema como un **espejo de vida** del poeta, lo que lee el lector vanguardista es fundamentalmente, un proceso de escritura. En este sentido, existe un mayor grado de separación entre lector y materia poética. La puesta en escena del mecanismo de construcción del texto vanguardista que se da por ejemplo en el uso del collage, permite un grado de distanciamiento al lector que no estaba propuesto en el texto romántico.

Esto que estamos haciendo al hablar de modelos de lector no es más que el intento de reconstruir, tal como lo propone Jauss,⁶ el **horizonte de expectativas**

² Se podría citar para ver este procedimiento "Oda a un reloj en la noche", en *Todo el amor* (Bs As: Losada, 1971); p. 118.121: "El reloj/siguió cortando el tiempo/con una pequeña sierra./Como en un bosque/caen/ fragmentos de madera, mínimas gotas, trozos/de ramajes o nidos,/sin que cambie el silencio,/sin que la fresca oscuridad termine,/así/siguió el reloj cortando,/desde tu mano invisible,/tiempo, tiempo,/y cayeron/ minutos como hojas,/fibras de tiempo roto,/pequeñas plumas negras."

³ Huidobro, Vicente; en Goic, Cedomil *La poesía de Vicente Huidobro* (Stgo. de Chile: Ed. Nueva Universidad, 1974); p. 103.

⁴ Utilizamos aquí el concepto de "mimesis" en su acepción tradicional, como imitación. Sin embargo, recomendamos el excelente trabajo de Luiz Costa Lima sobre la mimesis en la producción vanguardista: —"Um conceito Proscrito: Mimese e Pensamento de Vanguarda", *Sociedade e discurso ficcional* (Río de Janeiro: Ed. Cuanabara, 1986); p. 311/371.

⁵ Esta cuestión del sujeto poético está desarrollada en Mignolo, Walter "La figura del poeta en la lírica de vanguardia (V. Huidobro, O. Gironde, O. Paz)", *Textos, modelos y metáforas* (México: Universidad Veracruzana, 1984); p. 61/75.

⁶ Jauss, Hans Robert *Pour une esthétique de la reception* (Paris: Gallimard, 1978), p. 16/17.

de los lectores de la época. Éste se arma a partir del cotejo del género, la descripción de “forma” y “temática” de las obras anteriores y el establecimiento de la relación lenguaje poético y práctico.

La autodefinition que Parra hace de sus textos: **antipoesía** nos está hablando de una oposición al género tal como se expresa en los modelos anteriores.⁷ Su propuesta al respecto tiene puntos de enganche en la parodia del texto romántico y en ironización del imaginario que se construye dentro de este modelo:

SIETE

son los temas fundamentales de la poesía lírica
en primer lugar el pubis de la doncella
luego la luna llena que es el pubis del cielo
los bosquecillos abarrotados de pájaros
el crepúsculo que parece una tarjeta postal
el instrumento músico llamado violín
y la maravilla absoluta que es un racimo de uvas.⁸

Estos siete podrían ser los tópicos más abordados en la poesía amorosa de Neruda, por mencionar a un autor que representa al modelo romántico.

El texto vanguardista aparece como modelo en algunos poemas de Parra⁹ que utilizan la yuxtaposición de frases o imágenes sin lógica interna en la articulación. Sin embargo, en otros poemas, Parra ironiza el método de escritura propuesto por el surrealismo:

Aquellos eran los momentos en que ponía en práctica
mi célebre método onírico,
Que consiste en violentarse a sí mismo y soñar lo que
se desea,
En promover escenas preparadas de antemano con
participación del más allá.¹⁰

Pero la verdadera ruptura de la “antipoesía” con la poética de vanguardia, es la división entre lenguaje poético y lenguaje práctico. Huidobro dice al respecto:

El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad.

⁷ Este punto lo hemos trabajado en “La antipoesía de Nicanor Parra”, *Escritura*, Núm. 23-24, Caracas, enero-dic. 1987; p. 3/10.

⁸ Parra, Nicanor “SIETE”, en *Hojas de parra* (Stgo. de Chile: Ganymedes, 1985), p. 26.

⁹ Este es el caso por ejemplo de “Versos sueltos”, en *Antipoemas* (Barcelona: Seix Barral, 1981); p. 150/152: “Un ojo blanco no me dice nada/Hasta cuándo posar de inteligente/Para qué contemplar un pensamiento./ ¡Hay que lanzar al aire las ideas!/El desorden también tiene su encanto/Un murciélago lucha con el sol:/La poesía no molesta a nadie/Y la fuscia parece bailarina./”.

¹⁰ Parra, Nicanor “La Trampa”, *Antipoemas*, op. cit., p. 104/105.

El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario.¹¹

La propuesta que realiza la “antipoesía” para la relación entre lenguaje común y lenguaje poético, es absolutamente distinta. El texto de Parra se configura a partir del cruce de discursos sociales como el periodístico, el científico o el político, con el discurso poético tradicional. Esta concepción de la poesía es justamente la que le permite elaborar los *Artefactos*,¹² que son pequeñas frases que buscan un efecto inmediato, mecanismo que imita al de los grafittis o al del lenguaje de la propaganda.

Esta es la modificación central que propone Parra sobre la poética de vanguardia, ya que la ironización de los tópicos románticos o modernistas es uno de los ejes centrales de la producción de Vicente Huidobro.

A pesar de este planteo de algunos de los costados del horizonte de expectativas de los lectores de poesía, en la época en que Parra publica *Poemas y antipoemas*, podemos delinear qué tipo de lector diseña en sus textos. Obviamente y tal como lo venimos planteando, este lector se define en contraposición a los modelos poéticos anteriores.

El surrealismo era un método importado que no correspondía a nuestro momento histórico, lo mismo que el vanguardismo. Había que buscar en nuestras posibilidades. La poesía del modernismo, por supuesto, tampoco me satisfacía, y Darío me parecía un poeta esotérico y exquisito, los vanguardistas, unos equilibristas, y los surrealistas, unos sacerdotes herméticos.

Nicanor Parra¹³

Si la “antipoesía” construye un lector diferente al propuesto por el modelo romántico y el modelo vanguardista, tendríamos que ver ahora cómo se define este lector, a partir de que “estrategias discursivas”¹⁴ se diseña y toma cuerpo en el texto de Parra.

¹¹ Huidobro, Vicente; en Goic Cedomil, op. cit., p. 84.

¹² Los *Artefactos* fueron publicados en principio en revistas como *Imagen*, la *Rev. de Bellas Artes* o *Punto Final*. En 1972 fueron editados, con el diseño de tarjetas adentro de una caja, en Santiago de Chile, por la editorial Nueva Universidad.

¹³ Parra, Nicanor; en Yamal, Ricardo *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra* (España: Albatros Hispanófila, 1985); p. 10.

¹⁴ Iser, Wolfgang *El acto de leer* (Madrid: Taurus, 1987); p. 143:

“(…)las estrategias organizan la previsión del tema del texto, así como sus condiciones de comunicación. Por lo tanto, deben equivaler exclusivamente ni a la presentación ni al afecto del texto. Más bien, son ya siempre previas a esta separación de carácter realista de la estética. Pues en ellas coincide la organización del repertorio inmanente al texto con la iniciación de los actos de comprensión del lector.”

Encontramos dispersos en la producción de Parra, desde el '54 al '85, año en que se publica *Hojas de Parra*, poemas que pueden funcionar como una teoría interna sobre la función del "antipoeta" y de la "antipoesía". En estos textos se le adjudica una práctica al lector. Por ejemplo en "Test", que es un poema armado sobre esta forma no literaria, el lector es quien deberá optar (señalar con una cruz la respuesta que considere correcta) entre las definiciones que se le ofrecen sobre el poeta y la poesía:

Qué es un antipoeta:
 Un comerciante de urnas y ataúdes?
 Un sacerdote que no cree en nada?
 Un general que duda de sí mismo?

o bien más adelante:

Qué es la antipoesía:
 Un temporal en una taza de te?
 Una mancha de nieve en una roca?
 Un azafate lleno de excrementos humanos?
 Como lo cree el Padre Salvatierra?¹⁵

Si nos remitimos a la primera de las citas, vemos que las definiciones dadas como opción al lector, tienen una base negativa, son en sí mismas una contradicción, ya que la cualidad adjudicada al sujeto (comerciante, sacerdote o general en este ejemplo) no es la que en realidad lo define. Es decir, que las posibilidades que se dan para definir a un "antipoeta" son de por sí negativas, son falsas opciones. Las opciones dadas para definir qué es la "antipoesía" están cifradas en imágenes poéticas, que indican si se quiere un mayor grado de definición.

Pero lo importante en este texto es que se le adjudica un papel relevante al lector. Él será quien defina qué es el "antipoeta" y qué la "antipoesía". La propuesta poética es, en este sentido abierta, si la pensamos en relación a un manifiesto de tipo clásico. La imagen del autor como el que define los resortes de una poética, está en este caso aparentemente diluida. Sin embargo, las posibilidades que el lector tiene de participar en la definición de la poética, están enmarcadas dentro de la forma discursiva que sostiene el texto en cuestión: test. El test remite necesariamente al elemento lúdico, que es en última instancia el que marca su carácter.

El lector puede participar en la definición del rol de la poesía y el poeta, pero aceptando el límite que significa la propuesta de juego de Parra. Es en este sentido que podemos relacionar este tipo de lector con el de ciertos textos de vanguardia, en los que su rol sería permitirse armados diversos a partir de una desconstrucción sintáctica por ejemplo.¹⁶

¹⁵ Ambas citas pertenecen a "Test", en *Antipoemas*, op. cit.; p. 202/203.

¹⁶ Este procedimiento sobre la sintaxis es muy común en *Altazor* de Huidobro o en *Trilce* de Vallejo.

¹⁷ Parra, Nicanor "Nota sobre la lección de la antipoesía", en *Hojas de parra*, op. cit.; p. 123.

En otros textos posteriores a "Test", como "Nota sobre la lección de la antipoesía"¹⁷ lo que se propone al lector es una forma de leer la "antipoesía". Este poema se puede ver como una serie de instrucciones de cómo leer:

1. En la antipoesía se busca la poesía, no la elocuencia.
2. Los antipoemas deben leerse en el mismo orden en que fueron escritos.
3. Hemos de leer con el mismo gusto los poemas que los antipoemas.
4. La poesía pasa - la antipoesía también.
5. El poeta nos habla a todos sin hacer diferencia de nada.
6. Nuestra curiosidad nos impide muchas veces gozar plenamente la antipoesía por tratar de entender y discutir aquello que no se debe.

Estas son algunas de las notas sobre la lección de la antipoesía. Aparentemente, la libertad que se le adjudica al lector sobre la definición de la antipoesía, o sobre cómo debe leerla, está en este texto anulada. Sin embargo, si revisamos los puntos propuestos veremos que no revisten demasiada seriedad. Esto es claro en el punto 2, donde la supuesta coercitividad del autor es demasiado fuerte y se hace más evidente en los puntos que siguen, que asumen la forma de un **consejo de vieja**: "8. Pregunta con buena voluntad y oye sin replicar la palabra/de los poetas; no te disgusten las sentencias de los viejos/pues no las profieren al acaso". Este texto está dentro del marco irónico en que se mueve "Test", es decir que también está asentado sobre de un lector que juega con lo dicho en el poema. Las instrucciones para leer la "antipoesía" están parodiando en realidad el discurso de las poéticas clásicas y el lector al cual apuntan es aquél que conoce la rigidez de este tipo de discurso.

El pacto de juego con el lector está dado también en poemas "políticos", a partir de la construcción de un yo-poético ubicuo.¹⁸ En pleno auge de la **poesía política** llevada adelante por Neruda, Parra escribe textos como "Entonces", "Yo pecador" o "Declaración de principios"¹⁹ en los que el sujeto poético asume en su unicidad los extremos políticos: derecho/izquierda.

Este sujeto contradictorio lo que está haciendo es instalar en el texto la discusión que se da en el plano de lo público sobre la postura política de Parra. El lector será partícipe de este juego que se propone el autor.

Como vemos, **lo lúdico**, elemento fundamental de las poéticas vanguardistas en su relación con el lector, tiene un peso importante en la producción de Parra. La ironía es una estrategia para construir este lector y el juego es el espacio que se le asigna en el texto.

Sin embargo, Parra intenta un lector más amplio para la poesía, que el

¹⁸ La cuestión del yo-poético fue estudiada por nosotros en "Relaciones entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado en la poesía de Nicanor Parra", *Cuad. para la Investigación de la Lit. Hispánica*, Núm. 10, Madrid 1988; p. 53/57.

¹⁹ Los poemas "Entonces" y "Declaración de principios", pertenecen al libro *Hojas de parra*, op. cit.; pp. 20 y 132 respectivamente. "Yo pecador" pertenece a *Antipoemas*, op. cit.; p. 198/200.

postulado por el Creacionismo o por los poetas del Grupo Mandrágora.²⁰ Las estrategias discursivas que tienden a construir este lector están ligadas a la cuestión del género que antes mencionábamos.

Las estrategias tienden a la transparencia del género/poesía: este es el caso de la narratividad como posibilidad de contar una historia dentro de la poesía que inclusive asume la forma tradicional del cuento.²¹ En cuanto al sistema retórico, en el discurso de la "antipoesía" desaparece casi por completo la imagen y el coloquialismo como **imitación** de la lengua hablada, será la base sobre la cual se sustente el poema.

Esta apertura vehiculizada a través de algunas estrategias, está pensada como decíamos a partir del lector que se quiere para la poesía.

Si tomamos el libro *Poemas y antipoemas* podremos ver que presenta dos lectores simultáneos. Estos dos lectores son los que permiten hablar de "poemas" y "antipoemas". Es decir, algunos de los textos de este libro (los que se encuentran dentro de la primera parte) están comprendidos dentro de la idea tradicional de poesía. Desde este punto de vista podemos comprender ciertas imágenes que remiten al sistema retórico del romanticismo:

Ya sea sauce pensativo
Ya melancólico naranjo²²

o bien:

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,²³

La personificación de la naturaleza que es una forma de subjetivizar al objeto y la metáfora para hablar de mar y su relación con el hombre, se encuentran ya desarrolladas dentro del código romántico; así como también algunos tópicos: el

²⁰ La relación de la poesía de vanguardia con los lectores, está condicionada por la ideología sobre lo poético: rol del poeta y la poesía en la sociedad que sustente su poética. En el caso de Huidobro, la posición restrictiva se nota en la cita 11 y Braulio Arenas (del Grupo Mandrágora) dice al respecto en Ortiz Veras, Hilda, op. cit., p. 37:

– "Se trata pues de restablecer un texto dictado por un representante que actúa desde la posición más extrema, desde la imaginación, desde el delirio o desde el mismo azar."

La diagramación del sujeto poético como un individuo peculiar, se proyecta sobre el lector necesariamente, exigiéndole las mismas condiciones.

²¹ Este es el caso de poemas como "La Trampa" ya citado, o de "Recuerdo de juventud", en *Antipoemas*, op. cit., p. 94/95.

²² Parra, Nicanor "Defensa del árbol" *Poemas y antipoemas* (Stgo. de Chile: Nascimento, 1972), p. 55.

²³ Parra, Nicanor "Se canta al mar" *Poemas y antipoemas*, op. cit., p. 66.

de la muerte de la amada lejana que aparece en “Es olvido” o la descripción del paisaje de la infancia, al cual se vuelve apelando al crepúsculo, la soledad y el otoño, presenta en “Hay un día feliz”.

Hasta aquí podríamos decir que el lector que se diseña en *Poemas y antipoemas* está dentro del modelo romántico, no se le proponen sistemas retóricos diferentes, ni tratamientos del sujeto poético distintos a la figura del poeta que contempla o recuerda momentos de su vida.²⁴ Sin embargo, a partir de la segunda parte de este libro podríamos decir que se trabaja contra este modelo, trabajo explicitado por otra parte en “Advertencia al lector”.

Dadas estas dos condiciones, *Poemas y antipoemas* es un proyecto que trabaja sobre dos lectores diferentes: el del modelo romántico y el que generará la poética de la “antipoesía” propiamente dicha. No se puede comprender uno de estos lectores, sin el otro.

La estrategia fundamental para construir este lector nuevo es la **parodia**, ya que permite articular los dos lectores: el de los modelos cronológicamente anteriores y el propuesto por ella misma. La parodia del texto romántico, de este modo juega con la posibilidad de conocimiento de este modelo por parte del lector y la posterior separación del mismo que proporciona la visión crítica del hablante. En el poema “Conversación galante”²⁵ se lee claramente la contraposición con la poesía amorosa de Neruda, por ejemplo:

- Hace una hora que estamos aquí
- Pero siempre contestas con lo mismo,
Quieres volverme loca con tus chistes
Pero tus chistes me los sé de memoria.
¿No te gusta la boca ni los ojos?
- Claro que sí que me gustan los ojos.
- ¿Pero por qué no los besas, entonces?
- Claro que sí que los voy a besar.
- ¿No te gustan los senos ni los muslos?
- ¡Cómo no van a gustarme los senos!
- Pero entonces, ¿por qué no reaccionás?
Tócalos, aprovecharé la ocasión.
- No me gusta tocarlos a la fuerza.
- ¿Y para qué me hiciste desnudarme?
- Yo no te dije que te desnudaras.
Fuiste tú misma quien se desnudó.
Vístase, antes que llegue su marido.
En vez de discutir
Vístase, antes que llegue su marido.

²⁴ En realidad el proceso de distanciamiento por medio de “(...)el conflicto entre un impulso a crear visiones imaginativas y el esfuerzo de destruir los lugares comunes del sentimentalismo poético”, ya está dado en los primeros poemas del libro, tal como lo explica Andrew Debicki en “La distancia psíquica y la experiencia del lector en la poesía de Nicanor Parra”, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1976).

²⁵ Parra, Nicanor “Conversación galante”, *Obra gruesa* (Stgo. de Chile: Ed. Andrés Bello, 1983); p. 87.

Teniendo en cuenta como texto perteneciente al modelo romántico “Abeja blanca zumbas...” de Pablo Neruda, poema que pertenece al libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y que es incluido luego en la antología *Todo el amor* (1953), podemos ver cómo se construye la parodia en este texto de Parra. En primera instancia la forma dialogada y el lenguaje exento de imágenes, rompe con la forma de oda que asume el poema de Neruda. Aquí no encontramos el canto a la mujer amada. Sin embargo, lo que nos permite relacionar el texto de Parra con uno de Neruda es la aparición de la relación erótica y del cuerpo de mujer, que en este caso no quiere ser poseído por el amante y aquí se lee otra vez el gesto paródico.

Siguiendo la explicación que Bajtin hace de la parodia,²⁶ este tipo de discurso permite aislar al objeto (en este caso al texto romántico) y reconocer sus limitaciones. A la vez la parodia aparece como cuestionando ciertos discursos de poder. El peso de este modelo cuando se elabora una concepción sobre la poesía y el rol del poeta, se percibe con toda claridad en el tratamiento que del género hacen las instituciones:²⁷ las antologías, los suplementos literarios de los diarios, el ensayo, la crítica, etc.

Este tipo de legitimación de un modelo como el romántico es lo que hace que la mayoría de la crítica sobre la producción de Parra no cuestione la definición de “antipoesía” y piense esta poética como fuera del género.

La parodia del texto romántico, entonces, como una estrategia para crear el lector de la “antipoesía”. Este lector que puede reconocer un discurso sobre el cual se escribe el poema, este lector del palimpsesto que significa la tradición literaria.

El lector de la “antipoesía” reconoce los textos de la tradición literaria, lo cual significa una determinada competencia de lectura, y puede separarse de ellos por el distanciamiento que produce la parodia. El distanciamiento está dado, tanto en el uso de la ironía como en el de la parodia, por el humor.

El humor es uno de los ejes de las poéticas de vanguardia: la sátira es una de las técnicas extendidas dentro de la práctica vanguardista hispanoamericana, no así la parodia.²⁸ El hecho de que la “antipoesía” como una forma de producción poética pos-vanguardista ponga en el centro de su código la parodia, es de suma importancia, ya que esta técnica permite el humor sobre el modelo previo, pero también el reconocimiento de éste en el nuevo texto. La parodia permite un re-procesamiento de la tradición literaria a un lector distanciado.

Hasta aquí, sin embargo, el lector que se diseña en los textos de Parra es un lector literario. Éste no sale de los marcos propuestos por la literatura y es en este sentido que no vemos la relación con los modelos de vanguardia. Ésta a pesar de

²⁶ Bajtin, Mijail *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978), pp. 401/432 específicamente.

²⁷ Este proceso de legitimación de una ideología sobre lo poético, llevado adelante por las instituciones, fue abordado por nosotros en “La antipoesía de Nicanor Parra”.

²⁸ Según Jorge Schwartz, quien utiliza la parodia en la primera vanguardia poética latinoamericana es Oswald de Andrade. La ironía y la sátira son en cambio técnicas más extendidas. Ver *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20* (San Pablo: Ed. Perspectiva, 1983).

que postula la autonomía del arte, o mejor dicho, la necesidad de relacionar arte y vida, termina contradiciendo su posición en la práctica poética propiamente dicha.²⁹

Retomando, el lector de "antipoesía" hasta aquí, es un lector de discursos literarios específicos. Su actividad consiste en cotejar modelos poéticos y las estrategias para darle este lugar son la ironización del imaginario romántico e inclusive del vanguardista y la parodia al texto de tipo romántico que podríamos ubicar históricamente en la poesía de Neruda de gran circulación en el momento. En la poética de la "antipoesía", autor y lector buscan ubicarse o redefinirse dentro del sistema literario.

Ya no se trata de crear realidades ajenas a las experiencias concretas. Para esto yo estoy trabajando.

Nicanor Parra³⁰

Parra no sólo aplica la parodia al texto romántico. Parra no sólo parodia la tradición literaria, sino también los discursos sociales convencionalizados: la propaganda, el discurso político, el periodístico y hasta el científico.

Podemos tomar como ejemplo de este tipo de parodia un texto de *Hojas de parra*:

17 ELEMENTOS SUBVERSIVOS

fueron sorprendidos ayer
en los alrededores de La Moneda
transportando naranjas
y un ejemplar de la Sagrada Biblia

3 de ellos se dieron a la fuga
no sin antes batirse con la policía
que se vio obligada a actuar en defensa propia

los delincuentes resultaron muertos³¹

El otro discurso en este caso es el de la crónica periodística de tipo policial. La parodia a este tipo de discurso se da suplantando causas verdaderas de delincuencia, por otras absurdas como transportar naranjas y un ejemplar de la Biblia. La homologación subversivo-delincuente y la eliminación de las causas de la delincuencia representan un cuestionamiento del discurso de la crónica policial. Este

²⁹ Este tipo de conflicto entre teoría y praxis poética en la vanguardia está desarrollado por Peter Bürger "El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa", *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987), pp. 83/110.

³⁰ Parra, Nicanor; en Huneus, Cristian (entrevista) "Diálogo con Nicanor Parra", *Mutantia*, Núm. 4, Bs As, enero-feb. 1981; p. 25.

³¹ Parra, Nicanor, en *Hojas de parra*, op. cit.; p. 81.

cuestionamiento es de tipo discursivo, pero también es de tipo ideológico dada la homologación antes citada. El texto sostiene implícita una objeción a aquellos que “narran” la delincuencia.

La elección de otro discurso a partir de su significación ideológica se ve también en aquellos textos que como “Advertencias”, “Discurso del buen ladrón” o “¡Cuántas veces voy a repetir lo mismo!”,³² parodian las formas discursivas del autoritarismo.

Si consideramos la parodia como una forma del **collage** podemos ver con mayor claridad cuál es la diferencia de fondo que se plantea entre la vanguardia y la “antipoesía”. En la propuesta de collage del cubismo literario, por ejemplo en los *Calligramas* de Apollinaire, hay un gesto para estetizar los materiales provenientes del afuera. Esto se comprende sobre todo, a partir del armado del texto como un **objeto visual**: diagramación no habitual sobre la página en blanco, ruptura de la linealidad tradicional del poema. Aquí palabra y diseño tienden a un significado.

El uso que Parra hace del material público es distinto. Al presentar la **forma** de la noticia, o del discurso político, se apropia de los discursos públicos para el campo de la literatura; pero no existe ya la estetización que da el planteo visual de los componentes del texto.

La parodia de los discursos sociales se realiza tomando la estructura convencionalizada de éstos y sus clichés, como por ejemplo en el texto citado: “la policía se vio obligada a actuar en defensa propia” y “los delincuentes resultaron muertos”. Se toma la estructura de este tipo de discurso, que no ingresa al texto poético como **fragmento** de una realidad entre otros elementos, sino directamente. Esto hace que el texto poético se plantee como un **discurso público** y no como un discurso privado, producto de la originalidad del autor. Se rompe, de este modo, con la estética de la creación:

Personalmente la palabra “creación” la he eliminado hace mucho tiempo de mi vocabulario. Me parece una palabra pomposa, mitológica y engañosa. Yo prefiero usar en vez de la palabra “creación” la palabra “hacer”. Prefiero escribir un libro que se llame “Poemas prefabricados”, antes que escribir un libro que se llame “Poemas creados”.³³

Esta es la base que nos permite ver la diferencia entre la poética de la “antipoesía” y la del romanticismo o la vanguardia. Estas dos últimas se manejan todavía bajo la idea de creación, de captación por parte del poeta de algo que está más allá del sentido común.

Esta idea de creación está cuestionada por Parra, no sólo a partir de la concepción del poema como cosa hecha, sino también a través de la asunción del

³² Los tres poemas pertenecen al libro “La camisa de fuerza”, en *Obra gruesa*, op. cit.; pp. 121, 126 y 134 respectivamente.

³³ Parra, Nicanor; en Morales Toro, Leonidas “Conversaciones con Nicanor Parra”, *La Poesía de Nicanor Parra* (Stgo. de Chile: Ed. Andrés Bello, 1972); p. 206.

poema como discurso público. A este respecto, es importante la introducción en el texto de formas provenientes de la poesía trovadoresca o de la oratoria que significan una apelación directa al lector, al mismo tiempo que lo transforman en "oyente", configuración no habitual en la poesía moderna. Está presente en esta configuración, la noción del acto poético como espectáculo.³⁴

Parra trabaja con los elementos discursivos de la sociedad intentando un pacto de lectura diferente al que se viene planteando en la praxis poética anterior. Este pacto de lectura supone aceptar como lector de poesía al lector de discursos sociales masivos y no sólo a aquél que maneja la tradición literaria.

Parra pone en juego el repertorio de los lectores contemporáneos: sea a nivel de discurso poético, parodiando el texto romántico; o sea a nivel de discurso público tomando aquellos de mayor circulación y mayor poder en la sociedad moderna.

El pacto que se le propone al lector imita a veces al del modelo romántico, ya que utiliza la técnica del sujeto que contará su vida. Esto es claro en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), libro donde este personaje legendario de Chile cuenta su vida de abstinencia religiosa. Sin embargo, la técnica de presentar a un sujeto poético que hable de su vida sirve, en la mayor parte de los casos, para introducir en el texto una historia, un relato. Por esta razón estos sujetos se asemejan más a un "narrador" o a un "enunciador" dramático, que a un yo poético tradicional. Este planteo del sujeto poético hace a la apertura del género y a la aceptación de lectores de teatro o narrativa como posibles lectores de poesía.

Con respecto al pacto de lectura vanguardista, en la "antipoesía" el lector también puede leer procesos o génesis de una escritura, como consecuencia de la idea del poema como cosa hecha, pre-fabricada. Sin embargo, la "antipoesía" también permite leer cuestionamientos a los materiales que ingresan en el poema: texto romántico y discursos sociales. El cuestionamiento se da por medio de la parodia, que permite al lector el distanciamiento y la lectura ideológica de los discursos de poder provenientes de la tradición literaria o de la sociedad moderna.

Podríamos hablar entonces de dos tipos de lector en la poética de la "antipoesía": uno que se mueve dentro del ámbito de lo privado, que intenta reubicarse dentro del sistema literario y otro que da el salto hacia los discursos no específicos, como el periodístico o el político y que por esto cuestiona la imagen del autor como productor de originalidad. El autor será quien recoja los materiales para el poema de la sociedad y entonces, el lector podrá ser además quien produce estos materiales.

Ana María Porrúa

Universidad Nacional de Mar del Plata

³⁴ Al respecto Mercedes Rein habla de la relación de los textos de Parra con la producción de Bertolt Brecht. Ver su *Nicanor Parra y la antipoesía* (Mont: Univ. de la República, 1970); p. 27.