

EDUARDO MILÁN

# ENTRADAS A LA POESÍA DE NICANOR PARRA

Quizás uno de los factores por los cuales la obra de Nicanor Parra no ha ocupado el lugar que se merece dentro de la literatura latinoamericana, haya sido el hecho de que se trata de una poesía escrita en lenguaje coloquial. Nada más lejos de Parra que un monumento a la "forma". Nada más lejano de su poesía que la arquitectura de la fachada impávida. Sin embargo, toda su labor implica una poesía "de la forma". Se me ocurre que la poesía parricida, que va desde los antipoemas a los artefactos, se opone a la "forma" como se opone la *Enciclopedia* de Novalis a la de Diderot. Esto es: hay un lenguaje que domina una época y un lenguaje marginal que atraviesa las épocas, que pueden llegar a tener un desarrollo paralelo pero que no logran encontrarse, al margen, claro está, de una diacronía demasiado precisa que es siempre molesta a una teoría de las formas. El lenguaje marginal tiene siempre el suspenso de la emergencia latente y se constituye, por eso mismo, como una expectativa constante, aún después de emerger. Es un lenguaje que pocas veces llega a Libro y casi nunca a Biblioteca. Lenguaje-polen, para volver a Novalis, polémico y fragmentario, en toda ocasión recuerda el juego.

Frente al lenguaje dominante de paseo Neruda, frente a su sólido Diccionario, Parra opone la "magia" del antipoema, tomada de Vicente Huidobro, antipoeta y mago. Del enfrentamiento Neruda/Huidobro, Parra tomó el privilegio del signifiante, que en Neruda se llama *Residencia en la tierra* y en Huidobro *Altazor*.

Una poesía coloquial: un coloquialismo llevado a sus últimas consecuencias, a la prueba radical de la ambigüedad y el sin-sentido, de ahí su ser "de la forma". Pero el sin-sentido en Parra dista mucho de las largas tiradas del sueño surrealista: el sin-sentido del poeta chileno son espacios vacíos donde el texto se mira hacer. Con Parra hace crisis la cómoda división entre lenguaje opaco y lenguaje transparente, entre la máscara y el cristal. Se trata del cuestionamiento del lenguaje coloquial, la impugnación de "la contribución millonaria de todos los errores" en la expresión de Oswald de Andrade. El escrito —lo dice Borges— debe elegir sus maestros. Parra eligió los suyos: los poetas medievales satíricos, la epigramática latina. Pero a veces resulta mejor tratar de verlo a la luz de un Alvaro de Campos o de un Alberto Caeiro para lograr percibir la profundidad de la crítica al lenguaje coloquial de que es capaz su poema.

El antipoema hace tambalear el concepto mismo de poema, sobre todo el de poema tradicional. Si uno de los conceptos definitorios del poema moderno es que, como encantamiento, está hecho para el lector, y como enigma está hecho con el lector<sup>1</sup>, el antipoema de Parra se presenta como pieza moderna a ultranza, por la constante apelación al lector que manifiesta. ¿Cómo se da la crítica al poema en el antipoema? En primer lugar, hay que tomarle la palabra al an-

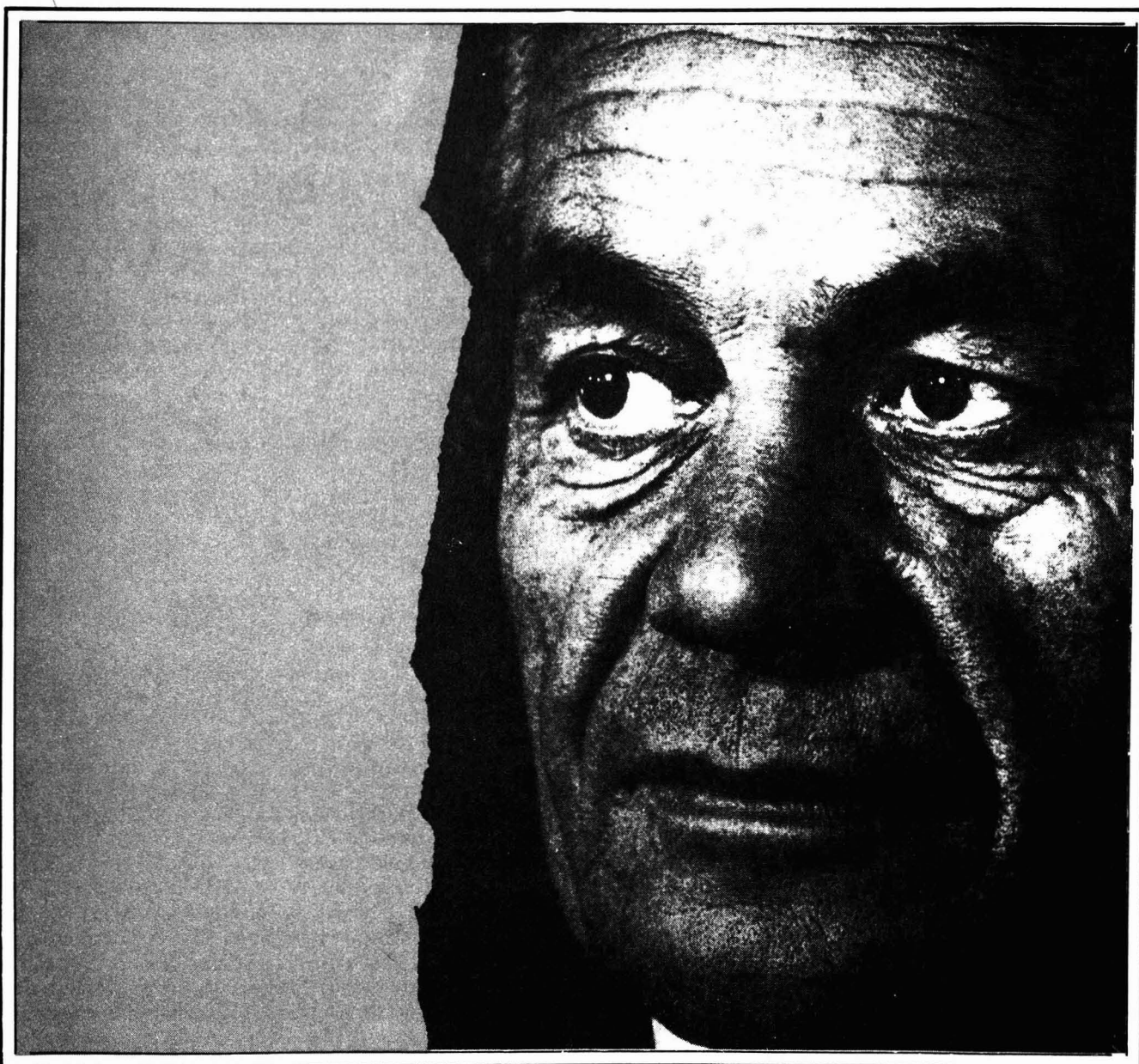
tipoema, esto es, no considerarlo como una simple broma digna del humor de Parra, sino en su acepción de poema contra el poema. No contra el poema moderno sino contra el poema tradicional. La oposición entre poema moderno y poema tradicional resalta si consideramos los ejemplos de Baudelaire y de Mallarmé. Baudelaire abre el poema a la modernidad como conciencia perturbada, conciencia en "quiebra" producto de la Revolución Industrial como coorrenda decisiva, pues, de acuerdo con Roland Barthes, "la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única (...). En los tiempos burgueses, clásicos y románticos, la forma no podía ser desgarrada porque la conciencia no lo era; por el contrario, a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para convertirse en conciencia infeliz, su primer gesto fue elegir el compromiso con la forma"<sup>2</sup>. Pero esa apertura del poema es exterior. El "hipócrita lector" de Baudelaire ya está integrado al texto, pero es con Mallarmé que el poema moderno tiene su apertura interior —su "viaje interior". Esa quiebra de la conciencia, que en poesía es más una quiebra de la percepción, está pautada por lo que el mismo Mallarmé llamó "subdivisiones prismáticas de la idea" y que tiene por realización práctica la forma de los bloques fragmentarios de la escritura que conforma "Un coup de dés". A partir de Mallarmé, el poema es formalmente otro, no sólo en su perturbación interior, que integra al lector como en el caso de Baudelaire, sino desde su mismo dibujo, desde su mismo diseño (es en este sentido que se dice que el poeta, desde Mallarmé, es un "diseñador" del lenguaje). Los poemas de Nicanor Parra participan de esta idea de modernidad, al asimilar a la crítica que propone el gesto de la vanguardia: lo que para la vanguardia es "viaje interior", para Parra es gesto, es exterioridad ensimismada heredada de Baudelaire e interioridad ensimismada heredada de Mallarmé que en la estructura de "Un coup de dés" hace un lugar para el lector.

## El problema del referente

En las piezas de Parra el problema es de referente. Si el poema moderno en una de sus características: la problematización del referente, duda de la univocidad de lo que nombra, basado literalmente en el desequilibrio evidente entre la palabra y la cosa en el nivel de "lo mentado", o en el nivel de lo que Saussure ha llamado "arbitrariedad del signo", en Parra hay un corrimiento o un desplazamiento del problema al área del *ser*. Allí es el ser lo antipoético, y no el texto. En este sentido se hace trizas la reflexión heideggeriana sobre lo verdadero poético: al entrar en crisis el productor entra en crisis el producto. En Parra no hay más titular del habla (que en este sentido se asimila al referente) que un yo romántico,

abandonado por la vanguardia y en agonía desde mucho tiempo antes. Sin embargo, la hipertitularidad del yo, que fue desplazada —como dijimos— por la vanguardia en beneficio de la objetivización del poema (el poema no tanto como correlato eliotiano sino más que nada como fenómeno), debe ser tomada más como crítica a la vanguardia que como regreso a la etapa lírica romántica. Es sólo un paso atrás de Parra: un paso más y habría sido impregnado por la propia vanguardia. El yo que regresa es un yo que por tan hiperreferenciado constituye una actitud que tiende a la globalización y es como actitud que se transforma en elemento crítico de la producción. Esto constituye una variante referencial en la medida en que lo referencial se totaliza como discutible. Esto es: si el poema moderno (crítico) integra el referente por el acto metalingüístico que produce una hiperreferenciación del objeto (y esto es muy palpable en Borges)<sup>3</sup>, el poema de Parra integra el objeto, como se vio, como gesto (gestual que lo caracteriza como poeta barroco, un aspecto tan evidente en su poesía y que ha sido soslayado siempre por la crítica) o en un nivel mayor que la palabra: en el nivel de la sin-

taxis. En efecto, lo que se problematiza en Parra es el verso en su totalidad y no su desmembramiento, como ocurre en movimientos experimentales como la poesía concreta, por ejemplo. La piedra de toque de tal problematización es el humor, tomado como elemento fundamentalmente crítico, pero no crítico en el plano de lo conceptual (lo cual es obvio) sino en el de la materialidad significativa, que en Parra toma aspectos que van más allá de las funciones metalingüística y poética, aunque estas también se dan allí en forma marcada. Con frecuencia, en Parra vamos leyendo un texto, y llegado un momento hay un verso que nos descoloca y nos sitúa en otro espacio. Esta operación de descolocación sería evidente si se tratara del poema moderno más trillado, ya que en éste la apertura espacial se presta a juegos experimentales más comunes. Pero en Parra, la operación experimental que nunca lo abandonó, desde los primeros antipoemas hasta los artefactos, se vuelve más problematizada por tratarse de un lenguaje marcadamente coloquial. Es de destacar aquí que lo experimental es un signo inequívoco de modernidad, considerada ésta de acuerdo a la apertura de la obra. En la poe-



Parra por Facio / D'Amico

sía de Parra la crítica de lo coloquial tiene que darse forzosamente en el nivel del verso y no de la palabra, porque lo coloquial funciona en el aumento del sintagma, no en el del paradigma, y esta es otra diferencia entre su poema y el poema crítico más frecuente. En el poema crítico las instancias lingüísticas están dadas como bloques de escritura que se relacionan con el blanco dialécticamente. La formación de estos bloques, resultantes de una ruptura del verso como unidad rítmico formal, produce lo que puede llamarse una "ocupación del blanco" (vaya, en lengua española, la experiencia de *Blanco* de Octavio Paz como referente más logrado de lo que en un poema crítico). Esta ocupación se debe a la actualización, dado un sintagma, de algunas de las posibles relaciones asociativas de las unidades que componen el sintagma en cuestión. La disgregación sintáctica consiguiente se produce porque esa actualización necesariamente ocupa un espacio. Las relaciones que se crean están en continuo proceso debido a la multiplicidad de posibilidades de combinación y, a su vez, esto explica las diferentes lecturas que el poema crítico ofrece. Pero lo importante en el poema crítico es que la ruptura del sintagma convierte, mediante el blanco, a las unidades —producto de la disgregación— en paradigmas. Por el contrario, y a todo esto, lo que se actualiza en los poemas de Parra es el o los sintagmas(s), tomando como campo operativo todo el poema. Es de resaltar que esta actualización, que en el fondo no es más que una de las formas en que actúa el metalenguaje está dada como distanciamiento o parodia.

### Yo, Tú, él y el mito

En Parra la sintagmática corre identificada con el yo del poema. Si se logra abstraerse de la identificación nuevamente subjetiva con el yo del poema y si en su lugar se logra considerarlo como un yo del hablante poético, pueden comprenderse muchas cosas en las piezas de Parra. Se comprende, de inmediato, el lugar que ocupa el yo del poema. Veamos este texto:

yo soy número uno en todo  
no ha habido no hay no habrá

sujeto de mayor potencia sexual que yo

yo soy el descubridor de Gabriela Mistral  
antes de mí no se tenía idea de poesía  
soy deportista: recorro los cien metros planos  
en un abrir y cerrar de ojos

a lo mejor ustedes no tienen idea de nada

han de saber que yo introduje el cine sonoro a Chile

en cierto sentido podría decirse  
que yo soy el primer obispo de este país  
el primer fabricante de sombreros  
el primer individuo que sospechó  
la posibilidad de los vuelos espaciales

En primer lugar, está ese yo hiperreferenciado por el hablante, que ya hemos mencionado. Ese yo se hace titular de una serie de hechos reales pero inverosímiles en relación al posible titular de su realización, ya que es obvio que el tono del lenguaje permite rechazar cualquier hipótesis de verosimili-

tud. En efecto, no hay en la realidad un yo capaz de tales atributos. Pero sí puede haberlo en el territorio del poema, y la reiteración de sus virtudes hace que el lector comience a atender al *valor* que se le otorga en el poema a los sujetos de tales hazañas. Tomamos en cuenta entonces el juego que transparenta el lenguaje. En efecto, conjuntamente con el primer obispo de Chile se encuentra el primer fabricante de sombreros y el primer individuo que sospechó la posibilidad de los vuelos espaciales. Estamos frente al mismo yo escindido en una serie de yoes que realizan las operaciones que prevé el hablante del texto. Es claro que lo que oculta el yo escindido es un yo general, de tipo social y cultural. Sin embargo, el poema se permite una vuelta de tuerca en su interior, cuando se llega a los siguientes versos:

yo le dije al Che Guevara que Bolivia no  
le expliqué con lujo de detalles  
y le advertí que arriesgaba su vida  
de haberme hecho caso  
no le hubiera ocurrido lo que le ocurrió  
¿recuerdan ustedes lo que le ocurrió al Che Guevara en Bolivia?

Estamos frente a una instancia cualitativamente superior. En tono profundamente irónico se ha alterado con la pregunta al auditorio de si conoce la suerte de Guevara en Bolivia. Más que irónica, la pregunta casi que tiene una función expresiva. Y es la misma pregunta la que hace tambalear toda la estructura anterior del poema. Si todo el poema era crítico en cuanto a la verosimilitud de su yo, al llegar a la pregunta por la suerte de Guevara se vuelve metacrítico, metalingüístico en cuanto a la conceptualidad que viene desarrollando. Es decir: todas las hazañas que narra el yo, aún dentro de la más absoluta inverosimilitud, son posibles, en cuanto objetivamente existe la posibilidad de que, en distintos tiempos, distintos yoes sean titulares de los hechos en cuestión. Pero la pregunta por Guevara no es posible. Porque llegado este momento la capacidad de referenciación se amplía a lo propiamente cultural: el terreno de lo latinoamericano se vuelve texto mítico y la pregunta se vuelve metalingüística dentro del espacio de ese texto; así, tal operación está dada en el nivel conceptual. En cualquier caso, se trata de los niveles de referencialidad que alcanza el texto de Parra y de su funcionamiento crítico.

### El poema como fragmento

Una de las características del poema moderno es su tendencia al fragmento. Una tendencia que tiene que ver, fundamentalmente, con el lenguaje del poema moderno. El lenguaje fragmentario es paradójico cuando se enfrenta a la tendencia del poema hacia la totalidad. Si todo lo que existe tiende a hacerse libro, como afirma Mallarmé, el lenguaje fragmentario debe resolver su contradicción, en primera instancia, en el nivel del poema. Mallarmé abrió las puertas a la modernidad del poema en el terreno de lo *evidente*. Fenoménicamente, "Un coup de dés" se despliega como *entradas* de la escritura en el terreno del blanco. Ahí es obvia la fragmentación del lenguaje, en cuanto se articula según la oposición escritura/vacío. Dentro de las variantes del poema como fragmento es posible situar posteriormente a la vanguardia, cuyo primer momento tiende a la asimilación literal de lo teórico, y ciertas experiencias de Nicanor Parra. Para ello es necesario delimitar, en sus poemas, los ámbitos de lo escrito



y de lo no escrito. Si, de acuerdo con Roman Jakobson, la función poética del lenguaje es la que atiende a la materialidad de los signos, esto es, específicamente, a la materialidad significante, veríamos que en Parra el territorio de lo no escrito tiende a coincidir con la materialidad significante. En efecto, podríamos decir que la materialidad significante tiende a crear en el texto espacios de *evidencia*. ¿Qué son la función poética y los recursos poéticos del lenguaje sino un levantamiento, en el texto, de zonas de evidencia? El enmismamiento significante, en el poema, es lo propiamente poético. En el texto "El peregrino" es posible verificar ciertas formas de este problema:

Atención señoras y señores, un momento de atención.  
Volved un instante la cabeza hacia este lado de la república,  
Olvidad por una noche vuestros asuntos personales...  
...¡Atención, señoras y señores! ¡Un momento de atención!  
Un alma que ha estado embotellada durante años  
En una especie de abismo sexual e intelectual  
Alimentándose escasamente por la nariz  
Desea hacerse escuchar por ustedes.  
Deseo que se me informe sobre algunas materias,  
Necesito un poco de luz, el jardín se cubre de moscas,  
Me encuentro en un desastroso estado mental,  
Razono a mi manera.  
Mientras digo estas cosas veo una bicicleta apoyada en un muro,  
Veo un puente  
Y un automóvil que desaparece entre los edificios...

Hay dos fragmentos que sobresalen en el texto: el primero, que abarca desde "Deseo que se me informe..." hasta "Razono a mi manera", y el segundo que abarca los tres últimos versos. Como es evidente, la atención pedida al auditorio/lector, en un lenguaje circense teatralizado al máximo, no corresponde a la expectativa creada por lo que se pretende comunicar. El primer fragmento es de una vaguedad tal que disuelve la información que se ofrece. En el segundo fragmento, que se propone como de cierta espectacularidad, porque el hablante va a explicar gráficamente su estado de ánimo, la información ofrecida es absolutamente normal y los objetos enumerados se sitúan tranquilamente en una sintaxis lógico-discursiva digna del mejor Descartes. Semánticamente, en ambos fragmentos hay un descenso de significación al pasar de un lenguaje a otro. Pero esos fragmentos, que aparentemente no tienen sentido, es decir, no tienen un sentido *extra* al de la información normal, son precisamente los que posibilitan que el texto sea verdaderamente poético, ya que, en primer lugar, cortan sincrónicamente la narración y en segundo lugar posibilitan un repliegue del texto sobre sí mismo.

### Metalinguaje como generador de nuevos espacios

En "Es olvido", uno de los poemas que integran la serie de "poemas y antipoemas", Parra dice:

La conocí en mi pueblo (de mi pueblo  
Sólo queda un puñado de cenizas)  
Pero jamás vi en ella otro destino  
Que el de una joven triste y pensativa  
Tanto fue así que hasta llegué a tratarla  
Con el celeste nombre de María,  
Circunstancia que prueba claramente  
La exactitud central de mi doctrina.

El remate de la narración con un fragmento abstractizante tiene que ver con la consideración del lenguaje (aquí de la narración) como una premisa que hay que demostrar. O sea: ni más ni menos que un ejercicio intelectual de carácter experimental. Con la narración, que siempre recuerda una temperatura clásica para el verso, y una "historia" equilibrada en sus imágenes, irrumpe la materialidad misma del lenguaje, intercalando dos versos que pertenecen a otra función del lenguaje. Con este ejemplo es palpable que, desde el principio, los poemas de Parra acusaron una práctica experimental del lenguaje como forma subyacente en los textos, subyacente a la mera transparencia del lenguaje (el término *Transparencia* tomado aquí en la acepción de Todorov, o sea, el lenguaje que deja ver el objeto a través, y no en la teorización del mismo término por Octavio Paz, para quien la transparencia indicaría un adelgazamiento hasta la evaporación de los nombres).

En "Advertencia al lector", uno de los poemas claves de la serie de los antipoemas, por ser uno de los textos donde lo teórico sobresale, Parra intenta una definición crítica de su poesía. Dice:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:  
La palabra arcoiris no aparece en él en ninguna parte,  
Menos aun la palabra dolor,  
La palabra torcuato.  
Sillas y mesas sí que figuran a granel,  
Ataúdes! Útiles de escritorio!  
Lo que me llena de orgullo, porque a mi modo de ver  
El cielo se está cayendo a pedazos...

Aparte de la ironía patente en las palabras elegidas que están ausentes ("arcoiris", "dolor", "torcuato"), hay un elemento sobresaliente en el fragmento: la oposición entre palabras y cosas. Una de las características del poema moderno (crítico) es, justamente, que, en su superficie, mediante la operación crítica, se vuelve evidente la separación entre el nombre del objeto y el objeto mismo— o sea: la separación entre palabra y cosa. En este texto Parra sacrifica la crítica que vuelve evidente la separación entre ambos elementos en nombre de una "realidad" que no existe como tal. Crítica de la crítica, la operación de oposición que lleva acabo Parra toma por el rabo tal escisión en nombre de una epifanía de lo real: la unidad paradisiaca entre palabras y cosa. La síntesis, o esa especie de "salto mortal" al origen, está dada en nombre de una afirmación: "el cielo se está cayendo a pedazos". Solamente en el contexto general de la obra de Parra es posible determinar hasta qué punto no es un error sino una opción radical el haber llegado a dicha síntesis, superando así dialécticamente a la vanguardia, que puede caracterizarse en su infraestructura como el momento de mayor ruptura entre signo y referente. En el caso de Parra, su obra está llena de momentos donde la operación crítica vuelve a la realidad la separación entre palabra y cosa.

### Notas

1. Cf. Joao Alexandre Barbosa, "A ilusão da modernidade", Revista *Através*, No. 3, São Paulo, Brasil, 1979.
2. Cf. Eduardo Milán y Roberto Appratto: "Lectura de Borges, Giron, Huidobro y Paz a la luz de la Teoría de la Poesía Concreta", revista *Poesía*, Nos. 34-35, Enero-Abril 1977, Valencia, Venezuela.
3. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 12.