

Habría que señalar, sin embargo, que el texto exige un nuevo vocabulario en que «sillas y mesas sí que figuran a granel, / ¡ataúdes!, ¡útiles de escritorio», es decir, una nueva temática y un nuevo lenguaje que sustituyeran las formas poéticas vigentes. Además, parece inadecuada la noción de «antiarte poética» — noción que proviene inevitablemente de la rígida definición que Carrasco impone a la antipoesía, en el sentido de que TODOS los antipoemas, POR DEFINICIÓN, tienen que 1) homologarse con un «antitexto», 2) invertir este antitexto, y 3) distorsionarlo satíricamente (26). Hay poco esfuerzo visible para «homologarse» con y luego invertir textos como las artes poéticas de Huidobro y Neruda; al contrario, parece más útil —más enriquecedor— destacar los rasgos semejantes que comparte el antipoema con el texto metapoético de Ezra Pound, «Salutation the Second». Esta relación (inter)textual parece particularmente relevante, dado que Parra escribió su texto durante, o poco después de su estancia de dos años en Oxford, donde conoció la poesía de los grandes *modernists*: Pound, T.S.Eliot y Auden. «Salutation the Second» contiene el mismo tono irónico de «Advertencia al lector», y también representa los comentarios de críticos imaginarios que protestan contra la nueva poesía del autor (como los «detractores» del chileno):

Observe the irritation in general:
 «Is this», they say, «the nonsense that we expect of poets?»
 «Where is the Picturesque?»
 «Where is the vertigo of emotion?»
 «No! his first work was the best».
 «Poor Dear! he has lost his illusions».
 (Pound 1952, 94)

La semejanza con este texto puede hacernos creer que Parra tenía en mente la poesía de los dos *modernists*, Pound y Eliot, cuya obra rebosaba de alusiones culturales y obscuras. Así se explicaría la carga de alusiones culturales en «Advertencia al lector», con sus referencias nada «claras» o fáciles a Sabelius, Wittgenstein, el Círculo de Viena, Hernán Cortés, el alfabeto de los fenicios y Aristófanes. Federico Schopf usa el poema como su ejemplo para asertar que «no puede decirse que el discurso antipoético no plantee exigencias al lector» (1986, 132). Sin embargo, es importante notar que éste es el único texto en *Poemas y antipoemas* que contiene tales recónditas alusiones, y en toda la trayectoria de Parra no veo ningún otro que plantee tantas exigencias.

No basta, a mi juicio, interpretar el uso de alusiones culturales, yuxtapuestas a coloquialismos y banalidades, como una parodia de la solemnidad académica de otros textos metapoéticos. Llama la atención, por ejemplo, que las artes poéticas de Huidobro y Neruda —que constituyen, para

Carrasco, el modelo para la «anti artepoética» de Parra— carecen de alusiones culturales. Mejor, creo yo, sería seguir el precedente consagrado por Eliot en sus notas a *The Waste Land*, indagando la naturaleza y el contexto original de cada alusión, para emprender una reconstrucción hipotética del sentido —de uno de los sentidos— del texto.

Según mi lectura, el uso de alusiones recónditas en «Advertencia al lector» responde a la necesidad de disfrazar uno de los sentidos básicos del texto. Una vez descifrado este sentido oculto, se verá que el poema constituye un rechazo vehemente de los tres maestros de la poesía chilena y de la guerrilla literaria: Huidobro, Neruda y de Rokha.

- 1 El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:
aunque le pese,
el lector tendrá que darse siempre por satisfecho.
Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,
5 después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad
¿respondió acaso de su herejía?
Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo!
¡En qué forma descabellada!
¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones!

El poema empieza con esta alusión a Sabelius, un teólogo del tercer siglo después de Cristo, expulsado de la Iglesia por hereje. Se formula una correspondencia directa entre Sabelius y el antipoeta: ambos humoristas y ambos herejes, emprendidos en un enfrentamiento rupturista con los cánones establecidos. Sabelius no pudo responder de su herejía, puesto que él y sus enemigos (sobre todo el Papa Calixto) usaron códigos lingüísticos tan distintos, que le habría sido imposible explicarles su pensamiento, sin basarse en un «cúmulo de contradicciones». De la misma manera, el antipoeta se niega a responder de las molestias que ocasione su texto, y afirma que el lector simplemente tiene que darse por satisfecho. Más adelante en el poema, el antipoeta invitará al lector a quemar sus naves y adoptar definitivamente el nuevo código de la antipoesía, incompatible con los códigos vigentes.

La herejía de Sabelius consistió en su cuestionamiento de la existencia de la Santísima Trinidad, y en su creencia que el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo eran nada más que manifestaciones distintas del mismo Dios. Según el antipoeta, este cuestionamiento era una reducción a polvo del dogma trinitario. Por analogía, podríamos decir que la antipoesía procura reducir a polvo el dogma de la poesía chilena; o, más correctamente, el dogma de la «Santísima Trinidad» de la poesía chilena, porque los constituyentes de la Trinidad cristiana corresponden nítidamente a los tres poetas de la guerrilla literaria. En la siguiente estrofa, el antipoeta afirma que «a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos». ¿No será este cielo el del pequeño dios de Huidobro y de sus hermanos-enemigos igualmente di-

vinos, el mismo Olimpo que resurgirá, años después, en «Manifiesto», con el grito de que «los poetas bajaron del Olimpo»?

- 10 Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
la palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
menos aún la palabra dolor,
la palabra torcuato.
Sillas y mesas sí que figuran a granel,
15 ¡ataúdes!, ¡útiles de escritorio!
lo que me llena de orgullo
porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

Los «doctores de la ley» parecerían corresponder a los que acusaron a Sabelius de hereje, pero habría que preguntar cuál era exactamente este *establishment* contrario a la antipoesía. Los primeros vanguardistas se habían rebelado contra los gustos poéticos de la academia y de la burguesía, la poesía modernista y premodernista institucionalizada dentro de la sociedad de los comienzos del siglo. En los años cincuenta, sin embargo, el panorama poético había cambiado. Como afirma Octavio Paz, en estos años surgió una especie de «vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia» (1990, 209). En un contexto chileno, esta vanguardia institucionalizada era, desde luego, la poesía de los «guerrilleros literarios».

«Advertencia al lector» explica los motivos por los que el libro de Parra «no debiera» publicarse: la ausencia de las palabras arco iris, dolor y torcuato. Normalmente, los críticos han visto en estas tres palabras la cómica incongruencia de la yuxtaposición de «torcuato» —un nombre que significa «tonto» en el habla popular chilena— con las otras palabras «poéticas». Sin embargo, me parece factible leer estas palabras como signos de los tres poetas chilenos de la guerrilla.

«Arco iris» es una de las palabras predilectas dentro del reducido léxico de Huidobro, barajada en una variedad de contextos lingüísticos «creados» en su poesía, y empleada en ejemplos arquetípicos dentro de sus manifiestos. Así en *Ecuatorial*, «sobre un arco iris / un pájaro cantaba» (1964, 294), y hacia el fin del poema el arco iris aparece como un símbolo de la esperanza: «ALFA / OMEGA / DILUVIO / ARCO IRIS / Cuántas veces la vida habrá recommenzado» (301). En el manifiesto «El creacionismo», él poeta explica el creacionismo con el siguiente ejemplo: «cuando escribo “El pájaro anida en el arco iris”, os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver» (674). Asimismo, escribe en «La poesía» que «yo tengo el derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris» (654).

La palabra dolor caracteriza la poesía de Neruda antes de su «conversión política» en 1936. Así lo vio Parra en un discurso de 1962, cuando dividió el «proceso de desarrollo» de Neruda en tres etapas:

La primera etapa es la del dolor: «Ah mi dolor, amigos, ya no es dolor de humano» (*El Hondero Entusiasta*).

La segunda etapa corresponde al ensimismamiento producido por el dolor reiterado e ininteligible: «El corazón pasando un túnel oscuro, oscuro, oscuro» (*De Sólo la Muerte, Residencia en la Tierra*).

Y la tercera es la etapa de la curación por el método marxista: «Me has hecho ver la claridad del mundo y la posibilidad de la alegría» (*A mi partido, Canto General*).

(Parra 1962, 20-21)

Por su lado, la palabra «torcuato» correspondería al uso del lenguaje popular en la poesía de Pablo de Rokha. Afirma Schopf:

Durante el vanguardismo chileno, Pablo de Rokha (1894-1968) intentó utilizar el discurso corriente, rural y urbano, para la creación de una épica moderna y popular. «De dónde emerge, se pregunta en 1965, este estilo que algunos granujas han llamado tremendista? Es la expresión de la vitalidad, de la grandiosidad, de la heroicidad auténticas del roto y del huaso chileno». ...Por desgracia, muchas veces, de Rokha más bien rebajó el discurso de sus conciudadanos a un dudoso heroísmo, que parece sacado de la sección épica de los tratados de Retórica con que debe de haber estudiado en un seminario religioso. (1986, 279)

Concordando con esta apreciación del fracaso derokhiano, el antipoeta señala y comenta (mediante el significado popular de «torcuato» como «tonto»), los esfuerzos confusos del poeta mayor por juntar el habla popular con un hermetismo y una extravagancia barrocos.

Para sustituir este lenguaje poético, el antipoeta destaca la presencia en sus escritos de sillas, mesas, ataúdes y útiles de escritorio, y muestra su orgullo al usar este vocabulario, puesto que el cielo se está cayendo a pedazos. Junto con la caída de los poetas divinizados de la Santísima Trinidad, cae el lenguaje poético de cada uno de ellos.

20 Los mortales que hayan leído el *Tractatus* de Wittgenstein
pueden darse con una piedra en el pecho
porque es una obra difícil de conseguir:
pero el Círculo de Viena se disolvió hace años,
sus miembros se dispersaron sin dejar huella
y yo he decidido declarar la guerra a los *cavalieri della luna*.

Los tres versos dedicados al *Tractatus* presentan cierta ambigüedad, y no se sabe muy bien, a primera vista, si expresan una actitud positiva o negativa de parte del antipoeta: la expresión sumamente coloquial de «darse con una piedra en el pecho» resulta cómica dentro del contexto de la alusión filosófica, y el uso del verbo «conseguir» en el siguiente verso es incongruente, rompiendo las expectativas de una palabra como «compre-

der». Sin embargo, esta frustración de las expectativas es significativa: los «mortales» pueden estar orgullosos de haber leído el *Tractatus* no porque es una obra hermética, sino porque simplemente no existe en el mercado hispano. De hecho, no fue publicado en español hasta 1957 (véase Ferrater Mora 1990, 3498), seguramente porque sus ideas acerca de los límites del lenguaje y de lo decible fueron ajenos a la problemática de la filosofía hispánica de la época. En este sentido, los lectores mortales fueron sometidos, en el ámbito hispano, a una dieta exclusiva de filosofía metafísica, y no se les permitió la lectura de un filósofo que pretendió decir nada más que lo decible.

Esta actitud positiva con respecto al *Tractatus* se confirma, cuando el antipoeta decide recoger el legado del disuelto Círculo de Viena, y declara la guerra contra los *cavalieri della luna*. El *Tractatus* ejerció gran influencia sobre los miembros del Círculo: «el grupo comenzó a presentar una figura reconocible sólo cuando (Hans) Hahn llamó la atención... sobre la importancia del *Tractatus lógico-philosophicus* de Wittgenstein» (*ibid.*, 3430). El último párrafo de esta obra —«De lo que no se puede hablar hay que callar»— correspondía muy bien a la postura de rechazo del Círculo frente a la metafísica y a la gran mayoría de la filosofía de la época. Es cierto que Wittgenstein se mantuvo alejado del positivismo extremo del Círculo, y que su pensamiento posterior cambió profundamente las ideas del *Tractatus*; sin embargo, no volvió a publicar nada más durante su vida, y prevalecía, en el momento de su muerte (1951), la lectura positivista de su primera obra. Evidentemente, el rechazo de lo indecible y de la metafísica, encarnado —según la lectura del Círculo— en el dictado «de lo que no se puede hablar hay que callar», correspondería al rechazo antipoético de un lenguaje poético hermético y metafísico. En un discurso de 1958, Parra habló de los «poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales» que aparecieron en la *Antología de la poesía chilena nueva*, el «Olimpo de Anguita y Teitelboim» (1958, 46-47). Y después, en su poema «Manifiesto» de 1963, se refirió a esta poesía como la «poesía de círculo vicioso / para media docena de elegidos».

Si el Círculo de Viena se oponía a la especulación y a la metafísica de la filosofía de su época, del mismo modo el antipoeta decide hacer la guerra a los *cavalieri della luna*; dentro del contexto del poema, se puede suponer que estos caballeros, con sus ojos puestos en la luna, ajenos a la realidad inmediata, son los mismos poetas-doctores de la ley de la segunda estrofa, empeñados en hablar de lo que no se puede hablar.

Hay otros datos, esta vez autobiográficos, que me parecen significativos, por lo menos en la producción, pero también, tal vez, en la comprensión de estos versos. Existe una serie de paralelismos entre las figuras de Witt-

genstein y del antipoeta: el filósofo, como Parra, era matemático; como Parra, se opuso a las corrientes metafísicas en su campo de trabajo; como Parra, era un extranjero que vivía en una de las dos grandes universidades británicas (Wittgenstein en Cambridge, Parra en Oxford). Además, el filósofo murió en 1951, la fecha, quizás, en que Parra escribió su poema. De esta manera, se entiende que el antipoeta se está proyectando no sólo como el continuador del Círculo de Viena, disuelto «hace años», sino como el heredero directo e inmediato de Wittgenstein.

- 25 Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
 «¡las risas de este libro son falsas!», argumentarán mis detractores
 «sus lágrimas, ¡artificiales!»
 «En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza»
 «Se patalea como un niño de pecho»
 «El autor se da a entender a estornudos»
- 30 Conforme: os invito a quemar vuestras naves,
 como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.

El primer verso de esta estrofa, como señala Schopf, constituye una respuesta al postulado surrealista de Breton: «ahora se sabe que la poesía debe llegar a alguna parte». El crítico concluye que el antipoeta se ha dado cuenta de las limitaciones de la poesía y del fracaso del proyecto surrealista de unir la poesía y la vida (1986, 131). Sin embargo, hay cierta ambigüedad en el verso de Parra: la implicación de la palabra «puede» sugiere que su poesía no conducirá a ninguna parte, *sólo* si es leído desde la perspectiva de sus detractores. De ahí el hilo de críticas que sigue, de modo explicativo, los dos puntos. Por lo tanto, el antipoeta invita al lector a quemar sus naves, a repetir el gesto de Hernán Cortés, y de adentrarse plenamente —y sin remedio— en el nuevo mundo de la antipoesía, para que ésta sí conduzca a algún lado. Habría que recordar que al llegar a México, los españoles fueron confundidos con dioses, y que Cortés fue visto por algunos como Quetzalcóatl de vuelta en las tierras aztecas; asimismo sus naves eran, para los informantes de Sahagún, torres o cerros que venían flotando sobre el mar. Al quemar las naves, entonces, Cortés quemó uno de los signos de su supuesta divinidad, y abrió el camino para una comunicación entre el indígena y el español, ya bélica, ya apacible, pero despojada de su aura divina. Asimismo, el antipoeta quiere que el lector se desprenda de la poesía divinizada y los prejuicios de sus antecesores, y se prepare para la comunicación verdadera ofrecida por la antipoesía.

La entrada en el nuevo mundo poético se hace mediante un cambio radical del lenguaje: «Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto». En la historia de la escritura, el gran logro de los fenicios fue su creación, encima de la base del sistema jeroglífico de los egipcios, de un nuevo lenguaje que permitiera mayor comunicación escrita a lo largo de su mer-