

Por Adolfo Vera P.

Después del Romanticismo

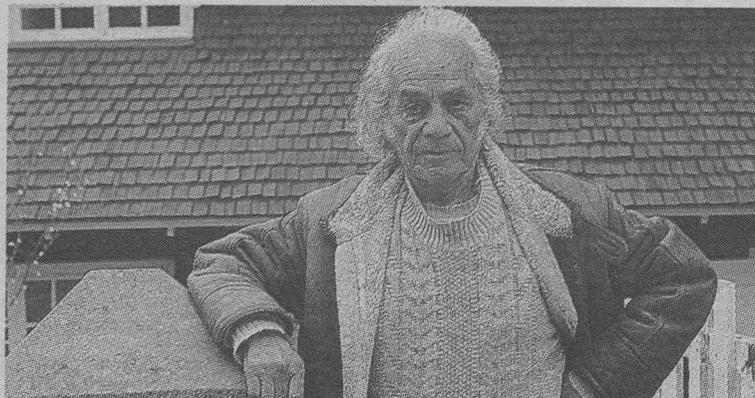
S uelen pensar, aquellos que no están del todo familiarizados con la evolución de la literatura en este siglo, que la actividad poética dice relación, ante todo, con aquellas emociones vinculadas con el dolor, la amargura y la "tragedia". La poesía, según esos advenedizos, seguiría siendo aún lo que, en términos generales, fue desde sus inicios en la epopeya homérica: un quehacer que expresa, como ningún otro, lo que de grave y triste posee la existencia, eso que hiela la sangre y abre un vacío en el pecho de los hombres —lo que comúnmente entendemos, y ciertamente sin reparar mayormente en lo profundo de su significado, por "tragedia".

Lo anterior ha sido así en gran medida al fuerte impacto social y cultural que, en Occidente, tuvo el Romanticismo. De hecho, ya pasados dos siglos desde que aquel movimiento diera a conocer sus primeras manifestaciones en Alemania, se asocia comúnmente tal término a un amplio grupo de emociones que poseen, todas ellas, la característica de referir a la experiencia del amor casi exclusivamente en lo que de sufrimiento, lágrimas y pesar exige de quien lo "padece". La obra más característica del Romanticismo temprano, la novela Werther de Goethe, muestra como ninguna otra esa concepción de una vida marcada por el sufrimiento por cuanto se ha asumido a sí misma en toda su emotividad y en toda su potencialidad de pasión y amor. El amor y la muerte, Eros y Tánatos, aparecen entonces en su vieja solidaridad: uno no puede existir sin el otro. Ahora bien, sólo por medio de la poesía —que en este sentido aparece como una actividad esencialmente peligrosa, que bordea siempre al abismo— es posible acceder a aquella experiencia vital, que es la más honda, profunda y oscura que constituye a los seres humanos. Para los románticos, el arte poético es el más alto e importante de todos, ya que sólo por medio de él podemos vislumbrar, siempre en detrimento de nuestro equilibrio ya sea mental o físico, aquellas honduras y oscuridades que tan radicalmente nos constituyen. Y ellas —tales oscuridades—, para la visión romántica de la existencia, están necesariamente vinculadas con una concepción restringida —ya

veremos por qué— de la tragedia: esa que sólo la considera desde las lágrimas y el sufrimiento.

Poemas y Antipoemas

La obra del poeta chileno Nicanor Parra (nacido el año 1914), surge, ya desde sus primeras modulaciones, en una discusión, cada vez más crítica y depurada de concesiones, con esa concepción romántica del arte y de la vida que, de una pasada, acabamos de describir. Si en su primer libro, titulado



Cancionero sin Nombre, publicado el año 37, Parra se encuentra todavía dominado por un romanticismo vinculado sobre todo a la tradición popular del Romancero Gitano de García Lorca, en su segunda obra, que probablemente sea la más importante de toda su producción —los Poemas y Antipoemas, del año 1954—, puede claramente observarse cómo aquella

tradición es definitivamente superada y vista desde una mirada ante todo irónica y burlesca. En los Poemas y Antipoemas cobra forma casi definitiva un gesto que será el de toda la obra posterior de Parra, desde entonces hasta hoy: ese por el cual la poesía abandona su apego, hasta entonces incuestionado, a las lágrimas y el sufrimiento, pero también a lo "profundo" y a lo "grave", a lo sublime y a lo oscuro. No se trata, sin embargo, de que tales tópicos hayan sido abandonados. Temas como el de la muerte, el tiempo, la vejez y otros propios de la

filosofía abundan en la obra de Parra. No obstante, y tal es la ruptura que marcan los Poemas y Antipoemas, el modo de abordar tales cuestiones, el distanciamiento irónico y burlesco de toda la retórica con la que ellos, hasta entonces, habían sido tratados, su constante apelación a la risa y al absurdo —al "humor negro" sobre el que algo diremos más abajo—, significan el inicio de un nuevo proyecto poético, en algunos momentos radicalmente distinto a los anteriores, y que la obra de Parra posterior a Poemas y Antipoemas se encarga de ilustrar y llevar a efecto. El mismo Parra lo dice en su poema, incluido en el libro recién mencionado, "Advertencia al Lector": "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, / ¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio! / Lo que me llena de orgullo / Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos." ¿Cuál es el cielo que Parra asegura que se cae a pedazos? Entre otros, el cielo de la poesía. El mismo Parra, de hecho, contribuye a su caída. Y ese cielo poético que es preciso desbancar, es uno muy preciso: el constituido por la tradición de la poesía lírica-romántica, en el cual pueden inscribirse todos los movimientos poéticos posteriores al Romanticismo, incluidas las Vanguardias de principios del siglo XX (Surrealismo, Dadaísmo, Creacionismo). Todos esos movimientos, aparte de lo ya señalado con respecto a su vinculación con lo "serio" y lo "profundo", se caracteriza por remitir siempre la creación a un "yo" que funciona como sujeto inamovible de los textos, como estructura fundamental y siempre presente de los mismos. El sujeto de tal poesía —piénsese, por ejemplo, en un Coleridge, en un Byron,

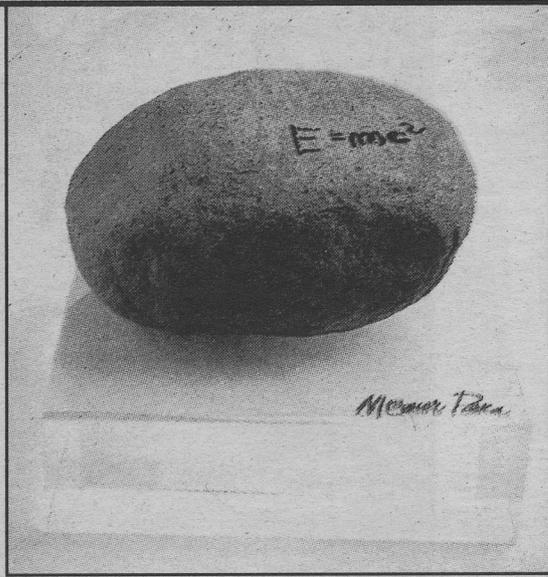
en un Baudelaire, en un Verlaine, por citar al azar— es uno que siempre es igual a sí mismo, que cambia en sus afectos y emociones, pero que, en cuanto tal, es siempre el mismo. El sujeto de la poesía de Parra, por el contrario, está en constante mutación, siempre fuera de sí (Parra lo llama en varias ocasiones “energúmeno”, palabra que, en su origen griego, remite a alguien que, por estar fuera de sí, no es consciente de sus actos); veamos un ejemplo: “No doy a nadie el derecho. / Adoro un trozo de trapo. / Traslado tumbas de lugar(...) / Me río detrás de una silla, / Mi cara se llena de moscas. / Yo soy quien se expresa mal. / Expreso en vistas de qué. / Yo tartamudeo, / con el pie toco una especie de feto. / Lo mejor es hacer el indio. / Yo digo una cosa por otra.” (“Rompecabezas”, de Poemas y Antipoemas).

Parra y la Poesía Chilena

Ahora bien, en el contexto de la poesía chilena, Parra se enfrenta directamente, y en el mismo sentido ya mencionado, con tres de sus más importantes predecesores: De Rokha, Huidobro y Neruda. La obra de estos tres autores pertenece a la tradición lírico-romántica, aunque ciertamente en una versión (cuya complejidad excede los límites de este artículo) matizada por la experiencia de las Vanguardias. En De Rokha, por una parte, y esto se ve claramente en Los Gemidos (1923), el sujeto poético se ve constantemente inflamado por un universalismo y un humanismo de raíz withmaniana. Los Gemidos se inscribe en el modelo genérico de la obra de Vanguardia: trasuntan sus páginas una suerte de romanticismo exagerado, plagado de experimentos y desplazamientos retóricos, de imágenes supuestamente objetivas pero que en verdad remiten siempre a un sujeto omnisciente (en este sentido, podríamos decir que las obras de vanguardia, por lo general, pueden considerarse como presas de una suerte de “subjetivismo objetivo”). Lo mismo puede decirse en el caso de Huidobro: aunque, como teórico, Huidobro llegó a postular la posibilidad de una poesía “escéptica de sí misma” —noción fundamental para entender la evolución poética chilena posterior a Parra—, su poesía revela sin embargo una fidelidad raras veces no respetada a su conocida concepción, de rai-gambre netamente romántica, del poeta como “pequeño dios”: artista que todo lo puede en materia de creación, poseído como está de poderes mágicos y misteriosos que sólo muy pocos, y debido a una extraña coincidencia, pueden alcanzar. La relación entre Parra y Neruda es tan compleja como las recién aludidas, pero se revela más directa. Esto sobre todo en atención a la relación existente entre Poemas y Antipoemas y Residencia en la Tierra, obra que Neruda publicó a inicios de la década del treinta y que sin duda habría que considerar como una de las más importantes escritas en lengua española. Sin duda también esta obra se incluye en la tradición inaugurada por las Vanguardias, marcada como está por la recurrencia a imágenes de índole onírica y a relaciones textuales insólitas. No obstante, en las Residencias asistimos a una poesía de rasgos muy peculiares, fundamentalmente en lo relativo a los objetos poéticos. Si éstos ya habían sido renovados de la tradición romántica —que solía remitirse a los mismos objetos, siempre procedentes de una naturaleza humanizada y llena de vida misteriosa— por la concepción poética iniciada en Baudelaire y continuada por las Vanguardias, incluyéndose como material poético objetos urbanos y sociales no tratados con anterioridad, en el caso de las Residencias de Neruda esta renovación es llevada a cabo con mayor radicalidad y a partir de rasgos muy particulares, sobre todo teniendo en cuenta que la vanguardia latinoamericana seguía anclada a las imágenes etéreas y luminosas del modernismo de fines del siglo XIX. Veamos un ejemplo, quizás el más conocido: “Sucede que me canso de ser hombre. / Sucede que entro en las sastrerías y en los cines / marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro / navegando en un mar de origen y ceniza. / El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos. / Sólo quiero un descanso de piedras

o de lana, / sólo quiero no ver establecimientos ni jardines, / ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.(...) / Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos, / con furia, con olvido, / paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia, / y patios donde hay arpas colgadas de un alambre: / calzoncillos, toallas y camisas que lloran / lentas lágrimas sucias.” (“Walking Around”). “Pelucuerías”, “oficinas”, “tiendas de ortopedia”, “calzoncillos, toallas y camisas”: tales son los nuevos objetos poéticos, cuya materialidad objetiva y fría revela una nueva forma —distinta a la romántica— de dolor, que comienzan a aparecer en el texto poético gracias a Residencia en la Tierra.

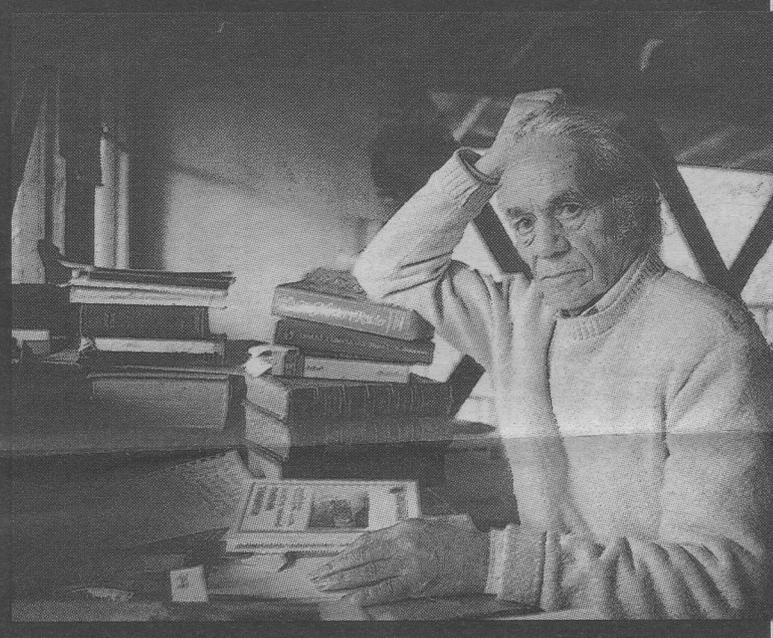
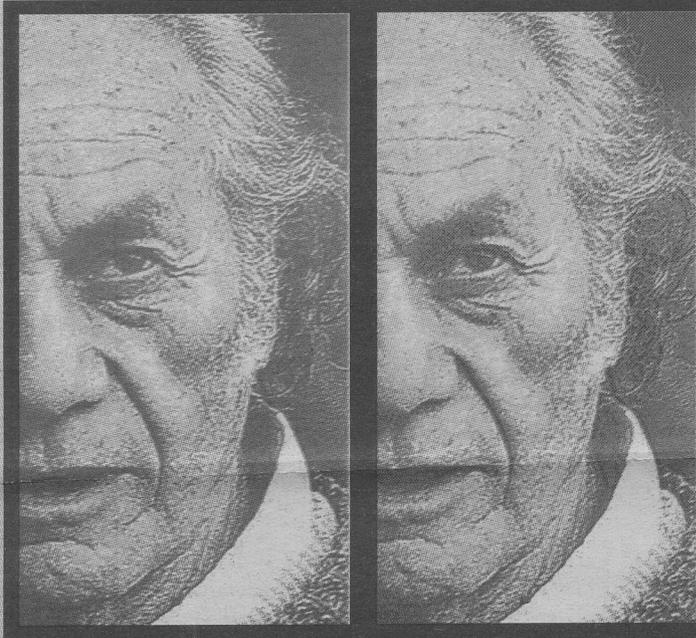
Ahora bien, estos objetos serán los únicos a los que prestará atención el ojo poético de los Poemas y Antipoemas. “¡Ataúdes, útiles de escritorio!” había proclamado Parra en esa suerte de Arte Poética citada más arriba. Y, en el poema “Los Vicios del Mundo Moderno”, incluido en el mismo libro: “Los vicios del mundo moderno: / el automóvil y el cine sonoro, / Las discriminaciones raciales, / El exterminio de los pieles rojas / Los



se nutre el humor parriano.

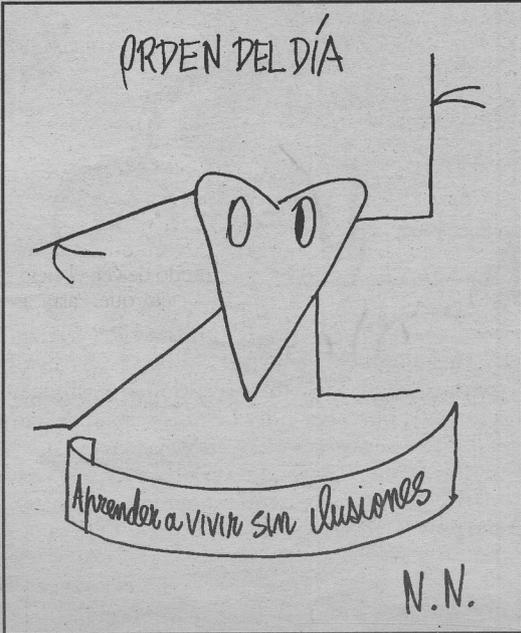
Por una parte, el humor de la poesía popular chilena, que Parra conoce muy bien y que desarrolla directamente en su libro La Cueca Larga, del año 1958. Aquí el humor funciona como agente desestabilizador de la “seriedad culta” y burguesa y como instrumento de burla y sarcasmo de sus sitios sacros. Parra adopta el tono deslenguado y sincero del huaso chileno y lo usa, entre otras cosas, como motivo de experimentación con el verso popular —la décima y el endecasílabo principalmente— y como modo de acceder a otra de las

características fundamentales de su concepción poética: la inclusión en la escritura de la coloquialidad, es decir, del modo como hablamos todos los días (Parra ha señalado en reiteradas ocasiones que el metro casi exacto para expresar tal forma de hablar coloquial es el endecasílabo). Un ejem-



trucos de la alta banca, / La catástrofe de los ancianos, / El comercio clandestino de blancas realizado por / sodomitas internacionales, / El auto-bombo y la gula / Las Pompas fúnebres (...)”.

No obstante lo anterior, una cierta distancia —muy importante al considerar la evolución posterior de la poesía chilena— separa a los Poemas y Antipoemas de Residencia en la Tierra. Tal distancia está dada porque en esta última obra, como en todas las anteriores a la de Parra, predomina un tono serio y solemne, de gravedad ante la existencia y cercana a esa concepción restringida de la tragedia que mencionábamos al inicio, que la considera únicamente vinculada a las experiencias de lo sublime y del dolor. Ello es, al mismo tiempo, lo que separa a la Antipoesía de la Poesía (el sujeto de esta última siempre es el “tonto solemne”): “Durante medio siglo / La poesía fue / El paraíso del tonto solemne. / Hasta que vine yo / Y me instalé con mi montaña rusa. / Suban, si les parece. / Claro que yo no respondo si bajan / Echando sangre por boca y narices.” (“La Montaña Rusa”, de Versos de Salón).



pló: “Voy a cantarme una cueca / Más larga que sentimiento / Para que mi negra vea / Que a mí no me cuentan cuentos. / Los bailarines dicen / Por armar boche / Que si les cantan, bailan / Toda la noche. / Toda la noche, sí / Flor de zapallo / En la cama es adonde / se ven los gallos”. (“La Cueca Larga”).

La otra fuente del humor parriano es de raíz netamente intelectual. Procede ella también de las Vanguardias y de su concepción del “humor negro”. Por humor negro, tal como señala André Breton en el prólogo de su famosísima Antología del Humor Negro, hay que entender aquella forma de comprender la realidad que, situada en las antípodas de la mirada racional, la entiende desde un punto de vista cercano a la crueldad y del desearo de quien no está sujeto a ninguna clase de norma moral o social. Así, la risa que de tal modo surge es la de quien, premunido de un profundo escepticismo, se considera “más allá del bien y del mal”, lo que le permite —como señala el título de un poema del mismo Parra— “lanzar los ídolos por la ventana”: sarcasmo ante las convenciones, burla de las normas. Esta forma de escritura emparenta a Parra con toda la tradición francesa del absurdo, iniciada por la Patafísica —“ciencia de los efectos sin causa”— de Alfred Jarry. Pero no hay que olvidar, aquí, que Parra es ante todo un lector de poesía inglesa, y que su sarcasmo es también el de Shakespeare y Eliot (este último, autor de La Tierra Baldía, poema fundamental a la hora de hacer un análisis de la introducción de la coloquialidad al texto poético). También las fuentes de este humor negro hay que rastrearlas en los cómicos griegos, sobre todo Aristófanes, a quien Parra remite en varias ocasiones, y el que es conocido por sus burlas de la filosofía socrática, cumbre e inicio —según Nietzsche— de la “seriedad” occidental.

Humor y Humor Negro

Parra es, en la tradición poética chilena, el introductor más claro y sistemático del humor. Con la poesía, hasta él, nadie había pensado que se podía reír. Al leer un poema se suponía que se accedía a uno de los actos más profundos, serios y graves de los que un humano era capaz. Sin embargo, con la obra de Parra la risa y la caracajada adoptan carta de ciudadanía poética. Dos son las fuentes principales de las que

Parra, el antipoeta, el cómico, nos entrega el mismo una definición de lo que pueda ser su proyecto poético: “Qué es un antipoeta: / Un comerciante en armas y ataúdes? / Un sacerdote que no cree en nada? / Un general que duda de sí mismo? / Un vagabundo que se ríe de todo? / Hasta de la vejez y de la muerte? / Un bailarín al borde del abismo? (...) / Subraye la frase que considere correcta (...)” (“Teste”, de La Camisa de Fuerza, 1968).