

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

LA CRÍTICA TRANSGRESORA EN LA FIGURA DEL ENERGÚMENO DE LA
ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRO EN LETRAS ESPAÑOLAS

PRESENTA

PEDRO ERNESTO VELÁZQUEZ MORA

DIRIGE: DR. ANUAR JALIFE JACOBO

2021

LA CRÍTICA TRANSGRESORA EN LA FIGURA DEL ENERGÚMENO DE LA
ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I. EL ENERGÚMENO Y LA IRONÍA COMO RASGOS FUNDAMENTALES EN LA
ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA VISTOS DESDE LA CRÍTICA LITERARIA

1. Nicanor Parra y su antipoesía
2. El deslinde de los estudios críticos: de lo humorístico a lo irónico en la antipoesía
3. De la voz desencantada al energúmeno irónico en lo antipoético

CAPÍTULO II. PRESENCIA Y (CON)FIGURACIÓN DEL ENERGÚMENO ANTIPOÉTICO

1. Voces líricas (anti)poéticas: del poeta al energúmeno.
2. El ethos del energúmeno en la antipoesía de Nicanor Parra.
3. La configuración de un *ethos* irónico en la antipoesía
 1. Algunas consideraciones en torno al concepto ironía
 2. El *ethos* irónico

CAPÍTULO III. IRONÍA Y CRÍTICA EN LA DIATRIBA DEL ENERGÚMENO DENTRO DE
LA ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA

1. Transgresiones del energúmeno: la ironía como transgresión crítica y autocrítica literaria
 1. Autocrítica: de los antipoemas a los artefactos visuales
 2. Crítica literaria: de Huidobro, Neruda a De Rokha
2. La ironía del energúmeno en el discurso como crítica social y política
 1. La desmitificación de los grandes discursos ideológicos del siglo xx
 2. La vuelta a los derechos humanos y la ecocrítica

BIBLIOGRAFÍA

Agradecimientos

A mi familia, por su amor y confianza siempre presente.

A mis amigos que me mantuvieron a flote con sus consejos y sonrisas.

A mis profesores, por su gran humanismo.

Deseo hacer mención especial al inigualable *monero* Antonio Helguera (1965-2021), quien a través de su incisivo humor y brillantes trazos, siempre leales a las causas justas, promovió el pensamiento libre y crítico.

Introducción

Nicanor Parra es una de las voces poéticas más importantes de nuestra literatura. Su obra construida a lo largo de más de ocho décadas constituye un universo literario multiforme que va desde la asimilación de las formas canónicas e históricas hasta las experimentaciones más radicales de la creación poética, logrando con esto una fiel estela de lectores que rebasan la frontera del idioma. La antipoesía, su herencia a las letras hispanohablantes, tiene una profunda influencia en la escritura contemporánea de varios países; Roberto Bolaño, Lawrence Ferlinghetti y Joan Brossa, tres países, tres idiomas, son ejemplos de autores que reconocen el impacto que Parra ha tenido en sus respectivos proyectos literarios. La obra de Parra ha sido considerada en tres ocasiones para obtener el Premio Nobel de Literatura y en 2011 fue merecedora del Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes.

En su propuesta poética, aunque cabe mencionar que también más allá de esta, Parra ha centrado su atención en reflexionar en torno al quehacer literario, y, principalmente, en pensar cuál es el mensaje más adecuado a los fines que esta, su “anti” estética, ha exigido. Por tal motivo, la crítica social y política son elementos medulares que, junto al humor, el sarcasmo y la ironía, provocan el acto subversivo y corrosivo que ha distinguido al fenómeno antipoético. En el plano literario, la antipoesía es una revuelta contra el fondo y las formas de la poesía, corrompiéndolas o retozándose en éstas; en el social, es una disidencia en contra de las atrocidades y fracasos del *status quo* que han impedido el bienestar del ser humano. Por lo tanto, la propuesta parraciana puede considerarse como un acto totalmente revolucionario, puesto que cuestiona profundamente el acto literario y embiste con convicción a todos aquellos males y malestares que oprimen las voluntades de mujeres y hombres: el Estado, la economía, la religión, los dogmas, la política, por mencionar algunos.

Desde la antipoesía, la expresión y el sentimiento están enfocados en promover el pensamiento libre. Parra es un *libre pensante* e incansable poeta que desea, en un primer

momento, provocar al lector, pero no colocarlo únicamente en un estado de alerta, sino llevarlo también a la acción, incitarlo al movimiento continuo que le permita el despertar de su letargo impuesto y que, posteriormente, lo lleve a defenderse de aquellas fuerzas que lo oprimen. Parra constantemente se enfrenta a su lector, lo reta, lo amedrenta, no por desprecio, sino por una empatía, puesto que ve en este las mismas tragedias que a él le ocurren. Lo invita a luchar juntos en esta empresa, dado que ambos son parte de la misma desdicha que significa el vivir en un entorno tan degradante como lo es, por ejemplo, el capitalismo del siglo XX. El antipoeta dirige su crítica a todo aquello que considera peligroso para la sociedad y el individuo. Parra, en voz del antipoeta, intenta acercarse a su prójimo con las herramientas que dispone, la escritura. Esta es una de las grandes características antipoéticas: la empatía con el otro.

La antipoesía es el replanteamiento de las expresiones poéticas de gran calado. Su mira está centrada en otorgarle *claridad* al lenguaje y a las imágenes poéticas –según las palabras del mismo Nicanor Parra–, siempre procurando entablar un diálogo inmediato con su prójimo, siempre con verdad y sin escatimar consecuencias, aun cuando esta proximidad pueda, en ciertas ocasiones, ser sumamente hiriente por la crudeza de las realidades expuestas.

Esta es otra de las características subversivas dentro de la hazaña antipoética: los poetas descendieron del Olimpo y, al hacerlo, se desprendieron de esa divinidad, de esa palabra profética; y, en cambio, desearon vivir la vida en su más cruda verdad. Esto ha significado que el antipoeta optara por hablar con el lenguaje del prójimo, el habla coloquial, puesto que sólo así, nos dice Parra, se refleja lo más preciso posible las vivencias de las personas “de a pie”.

El antipoeta, al enfrentarse a esta realidad tan agresiva y desesperanzadora, se valió del humor, el sarcasmo y la ironía para sobrellevar cada uno de los golpes que esta cruenta existencia le propinaba sin conmiseración. En efecto, estos tres medios son una suerte de *vuelta de tuerca* dentro de las expresiones antipoéticas que conceden breves respiros ante la derrota inminente. A través de estas, las sentencias emitidas adquirieron, además, un sentido más

reflexivo, cuyas críticas pese a su latente desasosiego han permitido sonreír incluso en el desconsuelo y la miseria. En este sentido, la antipoesía no es una propuesta para provocar ingenuas risas, al contrario, es la promesa de la carcajada frente al dolor y la angustia.

El antipoeta se carcajea aun en aquel tormento generado por un mundo donde, en palabras dichas por él, “no se respeta ni la ley de la selva”. Ríe con una fuerza descomunal a pesar de encontrarse en un estado deplorable, continuamente despojado de su humanidad y sucumbido ante la terrible carga existencial que le ha significado el vivir en un espacio social violento. Pero es en este momento cuando el antipoeta se desdobra en un energúmeno, en un poseso por la cólera que le provocan las injusticias sociales, en una suerte de autodefensa ante las atrocidades de su entorno.

Este energúmeno arremete con mayor vehemencia en cada una de sus apariciones, incrementando los lacerantes comentarios en cada una. Sus críticas, en efecto, son hirientes para sí y para los demás, y no escatima en las consecuencias que estas puedan tener. Ciertamente posee la empatía del antipoeta, sin embargo, la esconde muy en el fondo de sus sentencias. En este poseído, la ironía, el humor y el sarcasmo adquieren una agresividad mayor en comparación con las demás voces antipoéticas presentes en la obra parraciana. Sus constantes arrebatos contienen incisivas reflexiones que cuestionan los constructos sociales en los que él se desenvuelve: “Lloren si les parece, yo por mi parte me muero de risa”, dice en uno de sus artefactos.

Es así como estos tres elementos, ironía, sarcasmo y humor, son medulares en el corte crítico de la antipoesía, pero que adquieren un mayor impacto y agresividad en la figura del energúmeno. Por lo tanto, el presente trabajo de investigación pretende develar, en un primer momento, un análisis de la literatura especializada en la antipoesía con la finalidad de identificar los diversos rumbos que esta ha tomado en torno al estudio de la ironía, el sarcasmo y el

humor, esto permitirá delinear la gran importancia de estos tres elementos y su desarrollo en la antipoesía.

En un segundo momento, la investigación se centrará en develar cómo este sujeto vociferante se configura en diversos momentos de los antipoemas. Adelantamos que esta voz suele esconderse o exhibirse en sutiles espacios, lo cual representa un complejo reto, pero sin duda posibilitará observar con mayor nitidez los instantes de su presencia antipoética, estableciendo con lo anterior una próspera ruta de análisis en los estudios parracianos.

Por último, el capítulo que cierra este trabajo se centra en analizar el discurso irónico del energúmeno que, como anteriormente se señaló –y pese a esas cortas apariciones–, contienen severas críticas a los constructos sociales que, según este vociferante, oprimen las voluntades del ser humano.

Hablar de la antipoesía no es hablar de meros artilugios que provocan una risa crédula. Contrario a esto, esta propuesta llega a ser corrosiva en su mensaje, hiriente si se lo propone. Si bien tiene esa empatía con el lector, también lo reta a la reflexión. Quizá habrán severas consecuencias por reconocer la lamentable realidad social, sobre todo para el mismo energúmeno en su “desastroso estado mental”, pero la antipoesía seguirá sin límite alguno con su proyecto de denuncia.

En este sentido, *La crítica transgresora en la figura del energúmeno de la antipoesía de Nicanor Parra* pretende ser el espacio adecuado para la transmisión del mensaje del sujeto en cuestión. Un mensaje que, ciertamente, puede ser desesperanzador, pero que también puede convertirse en un oportuno llamado de atención para replantear el camino que la humanidad ha elegido.

CAPÍTULO I. EL ENERGÚMENO Y LA IRONÍA COMO RASGOS FUNDAMENTALES EN LA ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA VISTO DESDE LA CRÍTICA LITERARIA

1. Nicanor Parra y su antipoesía

La poesía chilena no podría entenderse a cabalidad sin la presencia del antipoeta Nicanor Parra. Su figura y escritura son medulares dentro de la tradición poética de Chile, esto debido a la renovación creativa realizada a partir de la publicación de *Poemas y antipoemas*, en el año 1954. Con este poemario, Parra estableció un punto de inflexión en el canon poético chileno, marcando distancia con otras poéticas de gran prestigio, como la huidobriana y la nerudiana, principalmente.

Nacido en 1914, en Chillán, Chile, Parra mostró desde temprana edad su interés por la lectura y la escritura. A los 20 años publicó su primer texto en la revista estudiantil del Instituto Barrios Arana, un cuento intitulado “Gato en el camino”, donde presenta algunas de las principales influencias y lecturas de sus años mozos: el surrealismo y autores como Vicente Huidobro, Franz Kafka y Walt Whitman.

Parra, en 1937, obtiene el Premio Municipal de Santiago con el poemario *Cancionero sin nombre*, con el cual pretende un acercamiento estilístico a la obra de Federico García Lorca, otra de sus más importantes influencias. Si bien Parra había publicado algunos poemas sueltos con anterioridad, esta obra representa un primer acercamiento serio a la escritura poética.

Fue en 1954 cuando *Poemas y antipoemas* es publicado, hecho que causó una profunda escisión en la manera de concebir la poesía en Chile, puesto que en este poemario Parra desmitificó la figura del poeta demiurgo y de su lenguaje solemne. Esta postura marcó el distanciamiento, como la lo mencionamos líneas arriba, con las obras huidobriana, nerudiana, y derrokhiana, principalmente, en cuanto a la composición, el lenguaje, las imágenes y el sentir y concebir el mundo, pues, afirma el antipoeta, “el cielo se está cayendo a pedazos”.

Posteriormente a este emblemático libro, vieron la luz editorial *La cueca larga* (1958) y *Versos de Salón* (1962). Mientras que el primero fue un acercamiento a la musicalidad popular del payador chileno, el segundo intentó centrarse en ese descubrimiento actitudinal y tonal del antipoeta. Seguido de estos apareció *Canciones rusas* (1967), una antología seleccionada por Parra para homenajear a poetas rusos. Dos años después, el antipoeta presenta una primera reunión de lo que hasta entonces era toda su producción poética, *Obra Gruesa*; no obstante, dejó a un lado el *Cancionero*, debido a que lo consideró como un mero juego de juventud.

A partir de 1971, Parra cambia su tono para centrarse en un aspecto más dirigido hacia la crítica y la transformación social, y *Emergency Poems* (1972) es un gran ejemplo de ello. Este poemario, como ya lo sugiere su título, trata de alertar al lector en cuanto a temas sociales y políticos de suma importancia, crisis económica, social y políticas, ámbitos que se encontraban además polarizados por ideologías de izquierda y derecha. Parra pondrá en diálogo estas tesis para realizar una provocación mediante sus reflexiones irónicas. También en 1972 nacen los primeros *artefectos*, que son ilustraciones satíricas, irónicas y humorísticas que cuestionan la realidad chilena y mundial.

Sermones y prédicas del Cristo de Elqui y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, de 1977 y 1979 respectivamente, son publicaciones en las que Parra toma a Domingo Zárata, un sujeto histórico y supuesto mesías que predicaba el evangelio en las praderas chilenas, como voz poética; mediante la cual Parra escondía incisivas reflexiones y críticas a la dictadura chilena.

Las siguientes publicaciones, *Chistes para desorientar a la ~~política~~ poesía* (1983), *Poesía política* (1983) y *Hojas de Parra* (1985), son también creaciones con tintes sociales, en el sentido de expresar las preocupaciones humanas en torno a la convivencia, la política, la ecología, los derechos humanos. En este momento, Parra domina la ironía y catapulta la poesía a zonas aún marginadas de la creación poética: la instalación de muestras visuales, a las cuales llama *Obras públicas*.

La obra completa de Nicanor Parra gira en torno a una búsqueda de la verdad detrás los constructos sociales. Él considera que a través de la ironía y la subversión hay un resquicio de vida para sobrellevar los grandes pesares de nuestra época.

2. El deslinde de los estudios críticos: de lo humorístico a lo irónico en la antipoesía

Podría parecer que quien insista en acercarse críticamente a la obra de Nicanor Parra desde el enfoque de la ironía, recorrería tierras ya descubiertas y sobrepobladas. Sin embargo, esto no es del todo cierto, ya que el fenómeno irónico en la antipoesía conserva su frescura y misterio aun después de la copiosa bibliografía existente. Esto se debe a la polifacética naturaleza artística presente en los (anti)versos, la cual le permite presentarse desde múltiples estrategias retóricas y comunicativas que escapan a cualquier intento de encasillamiento o reduccionismo por parte de la crítica. Esto es, el acto irónico en la antipoesía ocurre de tan diversas maneras y en tan variados momentos que sería imposible hablar del tema de manera generalizada. Contrario a esto, y con muy buenas miras, aún existen espacios para un obligado análisis crítico que debe, desde distintas perspectivas teóricas, cada rasgo irónico existente y disperso en la extensa obra de Parra.

Habiendo planteado la necesidad de resolver el entramado irónico e identificando las particularidades que conlleva cada presentación, resulta interesante preguntarse ¿cómo ha sido el acercamiento de la crítica literaria al fenómeno irónico en la antipoesía?, ¿cuáles han sido sus descubrimientos o los nuevos senderos creados para futuros estudios?

Estas primeras interrogantes nos permitirán cartografiar y sistematizar los estudios críticos¹ con la finalidad de detectar, por ejemplo, cuáles de ellos revisan con detenimiento el momento irónico y qué explicación o descripción aportan al campo de estudio; o cuáles de ellos, además de desentramarlo, lo relacionan con otros aspectos como lo risible, lo cómico y lo satírico.

En la siguiente revisión crítica de los estudios sobre lo irónico en la antipoesía, estos se dispondrán en tres subapartados, a saber, aquellos que versan sobre lo humorístico, aquellos en torno a lo satírico y, por último, aquellos que se ocupan con mayor profundidad de lo irónico propiamente. Esta estrategia metodológica nos dará luz para identificar el carácter polifacético de la ironía existente en la antipoesía de Nicanor Parra y nos permitirá identificarla como uno de los rasgos nodales de esta obra.

Antes de continuar con los subapartados, es indispensable aclarar que los conceptos *humor*, *sátira* e *ironía* están correlacionados de manera profunda. Tanto el humor como la sátira pueden recurrir a la ironía para ejercer sus estrategias discursivas. Sin embargo, no todo lo humorístico o satírico es irónico y viceversa: no todo lo irónico es humorístico o satírico. Lo interesante de esta interacción es cómo se imbrican los tres términos.

Para los efectos del siguiente apartado reconocemos que en la antipoesía lo irónico se ejerce como nodo que integra el efecto subversivo y crítico, que bien podría acercarse tanto a la sátira como al humor, aunque el énfasis principal recae en la crítica como transgresión de los discursos políticos, sociales y culturales. Sin embargo, este efecto irónico y crítico aumenta de forma gradual con el transcurrir de la antipoesía. Es decir, en los primeros poemarios encontramos breves ensayos humorísticos con algunas sutilezas irónicas, mientras que en las

¹ Como ya se mencionó, existe una amplia bibliografía en torno a la ironía en la antipoesía de Nicanor Parra; no obstante, sólo me detendré en aquellos estudios que sobresalen por sus aportes a las temáticas que definen los apartados que dividen el capítulo. Esta selección tuvo como prioridad el nivel de profundidad analítica en los respectivos estudios.

últimas entregas el aspecto irónico se desprende en gran medida de ese humor para arremeter de manera reflexiva y crítica.

Posiblemente el tópico del humor sea el más abordado por los estudios especializados. Y no es para menos. Con la presentación editorial de *Poemas y antipoemas* (1954) (de aquí en adelante *PyA*) y *La cueca larga* (1958) (de aquí en adelante *LCL*), tanto la crítica como el medio literario en general calificaron a la escritura antipoética como humorística, debido a la constante presencia de este carácter en tales poemarios, estableciendo desde su origen un “estigma” que la acompañará en el futuro. Ciertamente, estas dos publicaciones contienen dicho efecto —que no es el único, pero sí el más vistoso—, aunque en el primer libro se encuentra más cercano al humor negro y el segundo al humor popular.

Algo que abona a este encasillamiento son las breves reseñas y críticas publicadas en el momento de su aparición. La valoración de la antipoesía como una poesía humorística creó dos bandos críticos. Por un lado, se encontraban quienes rechazaban categóricamente dicha postura poética, como el Padre Salvatierra,² quien afirmaba que “[Parra] es demasiado sucio para ser inmoral; un tarro de basura no es inmoral” (véase de Costa, 2011: 17); o Pablo de Rokha, quien llegó a calificar a su compatriota como “un escupo de mosca tirado frente a un espejo inexistente, pequeño ladrido de perro más o menos tiñoso y metafísico” (véase Schopf, 2000: 115-116). El propio De Rokha, en un comentario para un ensayo de Mario Ferrero³, escribe: “Amigo Ferrero: ¿Es posible referirse a Nicanor Parra, incluyéndolo entre los poetas? Yo estimo que no es posible. A mí me parece un mistificador idiota, absolutamente idiota y perverso” (De Rokha en Zerán, 2005: 134). Por otra parte, estaban quienes aplaudían este

² El Padre Salvatierra fue un crítico literario chileno de reconocida trayectoria en su país.

³ Me refiero al manuscrito “Claves para entender la poesía de Pablo de Rokha”, el cual fue entregado al poeta licantenino para su revisión. Éste anotó todas observaciones que creyó necesarias al texto, que consistían en precisiones en torno a la visión estética de su poesía, y donde critica a otros poetas como César Vallejo y Pablo Neruda.

nuevo “amanecer literario”, como Enrique Lihn, quien, en “Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra”, artículo publicado en 1951, previo a la aparición de *PyA*⁴, señalaba con respecto al sujeto antipoético:

Su actitud es la de un hombre que recupera trabajosamente un mundo al cual se siente íntimamente unido y desgarrado. Ha dejado tras de sí el reino de sus propios fines, pero no está seguro de llegar a ninguna parte. De aquí sus frecuentes recaídas en un escepticismo que se deleita triste y morbosamente consigo mismo. *Es un humor negro*, una suerte de empequeñecimiento que linda con lo ridículo, que hace reír mientras más se ensaña con lo que toca (Lihn, citado por Parrilla, 1997: 22, las cursivas son nuestras)

Desde nuestra lectura, concordamos con Lihn en que a través del “humor negro” la antipoesía de Nicanor Parra se abrió camino entre las variadas tendencias poéticas que se mantenían como la cúspide de la literatura chilena, a saber, las de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Gonzalo Rojas, por mencionar algunos. En este sentido, este tono humorístico también es identificado por la crítica como el elemento primordial que marcó la ruptura con la tradición poética chilena. Desde luego, lo primero que habría que enfatizar es el mecanismo que da pauta al humor (negro, diría Lihn) en los antipoemas de 1954, el cual está conformado principalmente por el lenguaje vernáculo que Parra trajo al espacio poético y por la actitud lúdica que permea la atmósfera antipoética. Estos elementos son ya visibles, por ejemplo, en la primera versión del poema “Sinfonía de cuna”⁵, catorce años antes de su segunda aparición incluida en *PyA*:

Una vez andando
por un parque inglés
con un ángel vivo

⁴ Hasta esta fecha, Parra únicamente había publicado *Cancionero sin nombre*, en 1937. Sin embargo, varios de los antipoemas que más tarde conformarían *PyA* tuvieron su aparición tanto en antologías como en revistas. Gracias a estas presentaciones es como Lihn tenía conocimiento de la estructura de los antiversos.

⁵ Este poema, presentado originalmente en la antología *8 nuevos poetas chilenos*, de 1939, fue reelaborado por el mismo Parra para posteriormente integrarlo a *PyA*. Aunque son sumamente parecidas las dos versiones del poema, también es cierto que presentan matices irónicos muy distintos. El primero está más cercano a un humor que observa con curiosidad al ángel, mientras que el segundo está enfocado a una suerte de desmitificación religiosa.

sin querer me hallé.
Buenos días, dijo,
yo le contesté,
él en castellano
pero yo en francés.

[...]
A su playa blanca
luego me allegué,
hay que ver señores
cómo un ángel es.
Frío como el fierro,
cuando lo toqué,
fijo como silla,
feo como usted (2006: 665).

El léxico popular y el matiz juguetón en estos primeros poemas, con una renovada visión creadora en torno a lo que él pensaba que debía considerarse como poesía, le permitió a Parra situarse en el panorama literario. Dicho de otra manera, el humor y el léxico popular son piezas fundamentales que contribuyeron a la construcción del megaproyecto antiliterario y a su rápida recepción en los círculos literarios y culturales chilenos.

El (anti)cuento “Gato en el camino”, publicado en 1935, aporta más elementos para concebir las dimensiones humorísticas de la obra de Parra. Su desarrollo y desenlace tiene como objetivo provocar la confusión y, principalmente, la risa. El cuento narra la historia de un gato extraviado, a quien su dueño desea vender, pero que nadie quiere. Las situaciones que envuelven a cada intento de venta son hilarantes y, en algunos momentos, cargadas de absurdo⁶.

Este tema literario cercano al absurdo persistió en los análisis de una importante cantidad de estudiosos de la obra de Parra. Sin embargo, la antipoesía es más que este aspecto, puesto que en ella existen diversas líneas discursivas como la crítica social, política y

⁶ En una entrevista realizada por Leonidas Morales, Nicanor Parra habla del impacto que tuvo el cuento entre algunos lectores. Él narra: “—Ahí va Parra. —Ese es el autor del «Gato en el camino». Algunos se acercaban a reírse un poco, pero con cordialidad también; otros, así, medio asombrados.” (1972: 23)

económica; así como la desmitificación de la poesía y de los discursos filosóficos e ideológicos de medio siglo, donde, en efecto, en estas existen el humor, pero cuya transgresión es profunda.

Así lo interpretó Pedro Lastra, citado por Ricardo Yamal:

Se ha advertido que las primeras creaciones de Parra ya presentan la ironía y el humor. Pedro Lastra señaló que la primera narración estudiantil editada del antipoeta, “Gato en el camino”, la que se incluyó en el primer número de la *Revista Nueva*, muestra los rasgos del absurdo, la inconexión y el humor irónico. (véase Yamal, 1983: 68)

Sin embargo, es preciso señalar que el humor en “Gato en el camino” (texto que además posee tintes surrealistas) pronto adquirirá tonalidades satíricas e irónicas: “corresponde a una profunda y desencantada percepción del mundo”, diría el mismo Lastra; (1983: 68) visión que permeará gran parte de su obra posterior. Este tipo de humor es el que, más tarde, Fernando Alegría calificará como *humorismo patético*⁷ (1971: 198).

Por otro lado, algunos críticos hablaron de una razón “festiva” en la antipoesía. Al menos así lo señala Alfredo Aranda, en “Poesía, antipoesía y humorismo”, cuando de manera global, y retomando las palabras de Hernán Díaz Arrieta⁸, define a la antipoesía como una “poesía bella, cuya figura de Nicanor Parra es sonriente, floral y festiva” (en línea).

Por ejemplo, el poeta Jorge Elliott, en su *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957), escribe: “el tono y la penumbrosa imagen del medio inducen a un sentir trágico que no es destruido ni por el elemento satírico, ni por las asociaciones antitéticas que obran como ‘calembour’, provocándonos risa” (en Parrilla, 1997: 23). Esta cita es reveladora porque el autor afirma que la antipoesía es satírica con alcances desoladores, pero que tiene un efecto humorístico: provoca la risa. Ciertamente, él identificó varios de los fundamentos antipoéticos;

⁷ Más adelante profundizaremos en el humorismo patético, al que se refiere Alegría, presente en la antipoesía.

⁸ Mejor conocido como ‘Alone’, Díaz Arrieta fue uno de los más importantes críticos literarios de Chile. Sus reseñas y escritos aún son considerados entre los más sobresalientes de la crítica literaria.

no obstante, el efecto humorístico como rasgo definitorio de la antipoesía fue el que mayor resonancia tuvo dentro de la crítica posterior. Ricardo Yamal, uno de los principales estudiosos del antipoeta chileno, hace una lectura similar cuando afirma que “el humor popular otorga al texto antipoético una atmósfera relajada, integra aspectos de la vida cotidiana en el espacio del poema, y su temple de ánimo coincide con una actitud lúdica que instala la esperanza y el goce de vivir como defensa del individuo” (1983: 63). En efecto, esos elementos dan forma a la visión antipoética en sus primeros pasos editoriales; incluso, una característica que distingue al poco estudiado *Cancionero sin nombre* (de aquí en adelante *CsN*), de 1937, es la renovación del lenguaje. Si bien existe una menor presencia de “lo festivo”⁹, contiene también una atmósfera más relajada que la existente en *PyA*, por ejemplo.

Llama la atención el rasgo festivo que mencionan algunos críticos desde la aparición de *PyA*. Ciertamente, en él se puede observar esta actitud; no obstante, lo es en menor medida en comparación con *LCL*, siendo este último la elaboración de los antipoemas siguiendo la métrica de la cueca chilena, un baile popular, de ritmos vivos y alegres, que simboliza la algarabía del pueblo chileno. *LCL* contiene el carácter carnavalesco que identifica a la comunidad chilena, integrando el humor popular, que bien podría significar el más alto divertimento de la comunidad: bailes, fiestas, enredos amorosos, disfrute de la vida misma; así versa el antipoema “Brindis a lo humano y lo divino”:

⁹ Entiendo por festivo a todo lo relacionado con la fiesta y carnavalización en su más amplio sentido. Sin embargo, autores como Ivette Malverde Disselkoen (1988), han relacionado a la antipoesía con el concepto bajtiniano de lo carnavalesco: “Desde el punto de vista de su enunciación, la poesía de Parra presenta un abundante empleo de procedimientos que revelan la búsqueda de liberación del significante lingüístico. Así, por ejemplo, las características de acumulación y las rupturas (ironización y contradicciones) señaladas por Morales, la fragmentación del pensamiento discursivo y la repetición por efectos cómicos indicados por Gottlieb, la enumeración que plantea Brons, son procedimientos que según estos estudiosos van de acuerdo con la percepción del mundo como pluralidad caótica, son mecanismos de duplicación, que ponen de manifiesto el pensamiento carnavalesco” (87-88). Ricardo Yamal, en el artículo “La ironía antipoética: del chiste y el absurdo al humor negro”, también realiza un interesante análisis de la carnavalización del mundo occidental a través de la antipoesía de Parra. Su premisa consiste en observar cómo la risa producida por el antipoeta termina como un carnaval desmitificador de la religión, la política y la vida social.

Qué bueno es, pienso yo,
Brindar entre plato y plato
Y ver que esta vida ingrata
Se nos va entre trato y trago (2006: 73)

Este carácter festivo y humorístico, al que distintos críticos le han dedicado varios estudios, linda con la actitud socarrona que irá configurándose a lo largo de la obra parraciana. Es decir, lo humorístico de las primeras creaciones de Parra, que, en efecto, se distingue por esa vitalidad, carnavalización y goce del vivir, tiene una contracara o, mejor dicho, una vocalización alterna que se aproxima a la gesticulación y preocupación existencial, angustiosa y metafísica.

Dos caras confluyen en el entramado antipoético: por un lado, tenemos el acto del humorista y, por el otro, el quehacer del sujeto que comienza a sentir un desasosiego existencial. Estos dos sujetos líricos —es preciso aclarar que no son los únicos, pero sí los sobresalientes en la atmósfera antipoética— dialogan constantemente en cada poemario. Mientras que uno le canta a la vida, como lo observamos en la cueca antes citada, el otro marca el tenor de ansiedad que estará en aumento con el paso de los poemarios:

Catre de bronce, mi alma
Si fuera cierto
Me cortara las venas
Me caigo muerto. (206: 76)

Esta doble vocalidad (dos voces líricas que convergen simultáneamente y dialogan entre sí dentro de la antipoesía) es también observada por varios críticos como Eduardo Parrilla Sotomayor, quien, retomando algunas ideas de Ricardo Yamal¹⁰, habla de una conversación tonal y léxica en los versos que conforman la obra, afirmando que “el antipoema se constituye como un territorio en el que se entrechocan al menos dos concepciones de la realidad” (1997: 28). Dichas realidades, asevera el crítico, lindan con el humor popular y el humor culto

¹⁰ Ideas extraídas del libro *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra* (1985), estudio donde, además, Yamal analiza el papel de la ironía en el efecto humorístico. Más adelante hablaremos de este libro.

(literario y filosófico), la preocupación existencial y la reafirmación de la vida, así como con la incisiva crítica a los sistemas sociales. Propone, además, dos direcciones por donde el humor se desarrolla o desvanece, a saber:

Humor popular – relajado <-----> Humor sarcástico-negro-irónico

En el extremo izquierdo estaría el humor popular y en el derecho la ironía y el humor negro. Hacia la primera dirección se expone una atmósfera relajada, cercana a la festividad y el goce del vivir; en la segunda, el ambiente se torna violento, crítico e irónico. Dicho lo anterior, si colocáramos en esa línea horizontal los poemarios de Parra publicados hasta 1969 (antes de editar los llamados artefactos visuales) gráficamente quedaría así:

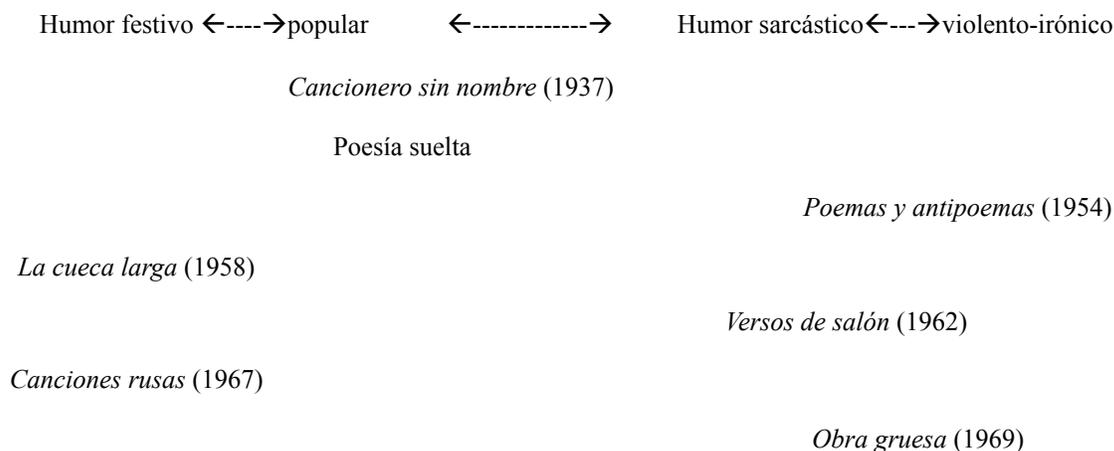


Figura 1

La intención de la anterior figura es mostrar lo que algunos críticos llaman *hibridación intencional* (Yamal, 1985; Parrilla, 1997), *ambivalencia* (Hernán Loyola, 1962), *arte dialéctico* (Alstrum, 1980) o

dialogismo (Schopf, 1986), los cuales buscan, principalmente, explicar cómo las dicotomías convergen en un mismo sistema: bueno-malo, vida-muerte, tranquilidad-desasosiego, tranquilidad-incertidumbre, cómico-trágico. En este caso, la línea explica cómo la antipoesía, vista desde la atmósfera general de cada poemario, oscila entre el humor popular y la ironía. Con esto queremos decir que la propuesta de Parra no puede ser únicamente catalogada como un propuesta para provocar la risa. En un texto intitulado “Una poética”, incluido en *13 poetas chilenos*, de 1948 –el cual ha sido olvidado por la crítica especializada en Parra– el antipoeta manifiesta una suerte de *ars poetica* que marcará su escritura creativa posterior. Escribe Parra:

La función del artista consiste en expresar rigurosamente sus experiencias personales sin comentarios de ninguna especie.

La función del idioma es para mí la de un simple vehículo y la materia prima con que opero la encuentro en la vida diaria.

Huyo instintivamente del juego de las palabras. Mi mayor esfuerzo está permanentemente dirigido a reducir las a un mínimo. Busco una poesía a base de «hechos» y no de combinaciones o figuras literarias. En este sentido me siento más cerca del hombre de ciencia que es el novelista que del poeta en su acepción restringida.

Finalmente, estoy en contra de la forma afectada del lenguaje tradicional poético. El lenguaje periodístico de un Dostoievski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento que las acrobacias verbales de un Góngora o de un «modernista» tomado al azar. Y en cuanto a contenido, también estoy en contra de un romanticismo exclusivista. La angustia, la desesperación, la nostalgia son algunos aspectos parciales del alma humana. *Personalmente preferiría trabajar a base de elementos menos usados: la frustración y la histeria, factores determinantes de la vida moderna, me atraen con una fuerza especial.* (Parra, 2006: 691, las cursivas son nuestras)

Esta nota declaratoria –hasta donde hemos revisado¹¹– no ha sido analizada por la crítica a pesar de su valiosa revelación artística. En ella encontramos una suerte de manifiesto de principios, puesto que Parra establece la ruta filosófica y literaria por la que corre su antipoesía. En primer lugar, habla sobre la función del artista, la cual consiste en expresar con franqueza todo aquello que desee artística e intelectualmente sin (auto)censura, sin responder a exigencias

¹¹ Al menos en las obras canónicas, tanto libros como ensayos, esta *ars poetica* no ha sido analizada. Consideramos que esto ha ocurrido así debido a su muy temprana publicación (seis años antes de PyA), dentro de la época creativa que Parra tanto rechaza. No obstante, en estos principios poéticos es posible observar elementos que figurarán y sostendrán en buena medida su antipoesía.

ni contingencias ajenas a su creatividad. En segundo lugar, como técnica¹², él establece el léxico como vehículo fundamental para expresar su subjetividad sin trastrocamientos de ninguna índole y como enlace entre su subjetividad y la del lector. Este mismo lenguaje, comenta, será lo más breve y claro posible, sin artificios que compliquen el mensaje o encubran el origen y final de las ideas expuestas. Por último, define los motivos que permearán parte de su obra: el sentir lírico expresado, la frustración y la histeria, como condiciones de la vida moderna que el antipoeta padece.

Estos tres principios, la función del artista, su lenguaje y su temática, madurarán conforme avanza el entramado antipoético. Asimismo, son indispensables para pensar en una voz lírica que emerge en los antipoemas y que abstrae los puntos anteriormente señalados. Esa vocalidad es la que llamaremos *el energúmeno*, figura que concentra malestares psíquicos y anímicos, y que abstraerá los momentos más irónicos de la antipoesía. Este sujeto lírico, que bien puede localizarse en sutiles momentos de la primera etapa creativa de Parra, observará con detenimiento la realidad para cuestionar lo que le acontece. En 1970, Cedomil Goic intuye la presencia de este sujeto lírico cuando afirma que

Parra se solaza aniquilando el encanto o la gracia de aquellas formas con violencia que tiene mucho de juego negro y malvado. La belleza queda manchada o destruida por la degradada presencia de lo real que ilustra un temple de ánimo agresivo y neurótico, un yo desestabilizado y múltiple y contradictorio, en una proyección fuertemente imaginaria, enérgica e implacable (1970: 6-7)

¹² A propósito del lenguaje como parte de una técnica en la antipoesía, Edith Grossman, habla de cómo éste opera para provocar la confusión y la risa en el lector: “Language that is not emotively congruous with the subject matter is a basic component of the structure of antipoetry. The ironic effect of prosaic language in this context underscores the differing points of view of the poem's protagonist and the reader who observes him, emphasizes the disparities between the tone of the work and its intention and highlights the tensions between connotative and denotative statements which result from those disparities. Parra wants the reader to sense the incongruity and respond to the disparate emotional tones in antipoetry.” (consultado en <https://www.nicanorparra.uchile.cl/english/technique.html>, el día 23 de abril de 2018)

Sin embargo, resulta interesante que tal afirmación sea de carácter general; es decir, Goic observa la aparición de esa figura de tono agresivo; no obstante, el crítico no le otorga un nombre que identifique a dicha voz que emerge en la obra parraciana. Lo dicho hasta aquí supone que la crítica, al igual que Goic, percibe esa presencia iracunda¹³ y violenta que se aleja de un humor popular para sustanciarse en un sujeto irónico, crítico y desestabilizador.

Los estudiosos de Parra no hablan de un único sujeto que concentre estas características, sino que, por un lado, hacen referencia a múltiples voces líricas, y por el otro, señalan –un tanto tangencialmente– la existencia de una voz anónima, a la que, en el mejor de los casos, nombran de manera general como *el antipoeta*¹⁴. No obstante, el presente estudio pretende, en primer lugar, extraer del anonimato al energúmeno; en segunda instancia, definir a este sujeto como una voz paralela y distante a las demás voces que convergen en la antipoesía: el caminante, el nostálgico, el profesor; anunciarlo como la voz que da fuerza al antipoeta y a su mensaje; y, finalmente, figurar a dicho sujeto como el punto nodal de la antipoesía y de los momentos irónicos y críticos más sobresalientes de la obra parraciana.

Antes de continuar con la figura del energúmeno, es necesario presentar los estudios que han abordado el tema de la ironía en la antipoesía, esto con el objetivo de mostrar los rasgos irónicos visualizados por la misma crítica, y cómo estos momentos construyen a esa figura en cuestión que, no obstante, no ha sido nombrada a cabalidad. Sin embargo, es de suma importancia hablar de la relación energúmeno-ironía porque a través de ella la antipoesía muestra su carácter crítico y desmitificador, ya sea de la poesía, de la política o de la cultura.

¹³ Recordemos, por ejemplo, el concepto *hibridación intencional*, puesto que este pretende explicar el juego de oposiciones (bueno-malo; pasivo-activo; sereno- furioso; cuerdo-loco) existentes en las voces líricas. Nuestra propuesta es que esa hibridación poética nutre al energúmeno.

¹⁴ Más adelante analizaremos la diferencia entre el antipoeta y el energúmeno: el energúmeno es un antipoeta, pero el antipoeta no necesariamente es un energúmeno.

3. De la voz desencantada al energúmeno irónico en lo antipoético

La crítica literaria ha esbozado el tema de la ironía parraciana desde dos enfoques principales, unos especialistas lo hacen considerando los rasgos retóricos, mientras que otros lo hacen desde el contenido. No obstante, el común denominador de estos estudios es que consideran a la ironía como uno de los elementos fundamentales que distinguen el quehacer antipoético. En este apartado revisaremos lo que hasta este momento la crítica literaria ha dicho en torno a la ironía como elemento medular en la obra de Parra. Además, podremos observar cómo los diversos estudios aportan un variado acervo que termina por converger en un rasgo: esto es que todo puede hilarse a través de la figura del energúmeno, puesto que la ironía antipoética en dicha voz lírica cobra múltiples facetas y alcances críticos, principalmente aquellos que desmitifican los discursos literario y político.

La ironía en Parra posee una presencia indiscutible. En este sentido, Jean Franco afirma que “la ironía pareciera ser la única posibilidad al alcance de Parra. El poeta irónico tiende a subrayar, no a trascender, la corrupción del lenguaje y la oquedad de la retórica” (1986: 326). Esta afirmación es reveladora, dado que la antipoesía de Parra, desde sus escritos de 1937 hasta la última publicación de 2014, está constituida por el fenómeno irónico. Este rasgo, visto por toda la crítica, es tal vez paradójicamente el menos estudiado. Es decir, los estudios en torno a la obra parraciana afirman que, en efecto, es una propuesta donde la ironía tiene un papel sumamente importante, no obstante, son mínimos los trabajos que se detienen en analizar el entramado irónico¹⁵, en observar cuáles son los mecanismos sintácticos y semánticos que lo sustentan. A continuación, mencionaremos los estudios que abordan con mayor puntualidad en el tema.

¹⁵Entre los libros fundamentales que analizan la antipoesía, son muy pocos los que colocan a la ironía como pieza principal del entramado antipoético. Si bien la enuncian como elemento que integra dicha propuesta, prácticamente ninguno se detiene a analizar con puntualidad cómo se producen los efectos irónicos.

Ricardo Yamal nos presenta una variada muestra de la ironía en Parra. Tal vez su artículo “La ironía antipoética: del chiste y el absurdo al humor negro” sea uno de los más esclarecedores respecto al tema. En este texto, Yamal reconoce que el humor y la ironía llevan a dos direcciones diametralmente opuestas. Por un lado, afirma, “el humor popular conduce a una atmósfera relajada” (1983: 63), donde lo lúdico se vuelve un motivo de empatía con el lector; en el sentido opuesto, Yamal dice que “paradojalmente, el humor popular puede llegar a cambiar su sino desde una actitud lúdica a una actitud de crítica irónica y agresiva. La ironía y el humor negro son los signos en los que se cifra gran parte de la visión antipoética” (64). En este sentido, el crítico concibe la ironía como uno de los elementos principales de la obra parraciana, y enfatiza que desde ésta la crítica agresiva tiene una presencia primordial. La ironía funge como el impulsor de los momentos críticos y subversivos de la antipoesía. Desde nuestra lectura, la afirmación de Yamal resulta más interesante si pensamos que esa ironía es emitida por la voz lírica llamada el energúmeno, quien –sostenemos– podría funcionar como el catalizador de dicha ironía.

Otro de los efectos que destaca Yamal en esa gravidez irónica, es que puede producir un “sangriento humorismo” a través de “una risa dramática y, las más de las veces, patética” (65), elementos que obligan a destruir los discursos que rigen el mundo y que, para nosotros, contribuyen a configurar al energúmeno como un sujeto paradójico. Estos caracteres señalados por el crítico coinciden con lo señalado por Parrilla Sotomayor, quien afirma que en el diálogo de la ironía con el drama se crea un humorismo áspero: aunque “ha decrecido un tanto el dramatismo de *Poemas y antipoemas*, el patetismo, que aún se mantiene a la orden del día, surte un tipo de efecto humorístico acre”, espacio en el que, afirma, “aparece ese personaje ridículo que se conoce como ‘el energúmeno, una muestra de otra faceta del humor antipoético’” (1997: 26-27).

Es importante mencionar que Parrilla Sotomayor anuncia la figura del energúmeno antipoético que surge desde el humor áspero, aunque más adelante afirmará que este sujeto tiende a acercarse más a la sátira. Lamentablemente, el crítico no desarrolló esta idea. Si bien Parrilla asevera la existencia de esta voz lírica, también afirma que es posible observar voces infiltradas que carecen a menudo de instancias diferenciadoras claras; es decir, para él, configurar al energúmeno es una labor un tanto imposible, puesto que no hay más elementos diferenciadores que lo separen de las demás voces antipoéticas. En este mismo tenor, María de los Ángeles López Pérez afirma en “La antipoesía de Nicanor Parra (poesía en tiempos de zozobra)”, que el sujeto lírico de la antipoesía no es homogéneo ni coherente, sino múltiple: el roto chileno, el huaso, el compadre, el mapuche, el ciudadano, por ejemplo (2011: 56).

Ciertamente hay diversidad de voces en la antipoesía, y cada una de estas se hace presente con características singulares; no obstante, nosotros observamos que el energúmeno es la voz que más descripciones emite de su carácter, su físico y sus emociones, los cuales lo reafirman como un sujeto excepcional. Este se autoconfigura en distintos momentos a manera de rompecabezas, cuyas piezas se encuentran a lo largo y ancho de la antipoesía. Y, afirmamos, es la figura del energúmeno la que subyace en las demás voces cuando arremete contra los discursos opresores.

En el talante desmitificador que emerge en la antipoesía, Yamal afirma que mediante la ironía “se niega y destruye el referente tanto del mundo interior como el exterior que intenta imponérsele al sujeto antipoético” (1983: 67), llamado por el crítico como “el neurótico, el energúmeno”. En este texto observamos que también existe otra mención a la voz lírica que intentamos caracterizar como el energúmeno; sin embargo, Yamal, otra vez, sólo lo anuncia y no indaga más allá.

La ironía vista por Yamal se enfoca principalmente en mostrar el profundo desencantamiento del mundo que experimenta el sujeto lírico. En la antipoesía se ironiza contra la sociedad y la cultura, afirma el crítico. Esta interpretación colinda con lo dicho por José Miguel Ibáñez-Langlois en cuanto a que la ironía “cuestiona y desmitifica el contenido de las experiencias sublimes” (en Parrilla, 1997: 30). De lo anterior podemos afirmar que la ironía antipoética tiene como objetivo la crítica de los mecanismos que sustentan la realidad: discursos sociales, políticos y culturales, por ejemplo.

Volviendo al texto de Yamal, éste afirma que la ironía también destroza los constructos literarios, en el sentido de que distorsiona los usos, motivos y finalidades de la poesía de corte tradicional y, en cambio, está dirigida a manifestar “una visión real y descarnada, el descubrimiento de la verdadera naturaleza” (1983: 70). Por lo tanto, la ironía antipoética pretende contemplar la realidad sin tapujos ni censuras, por lo que requiere desprenderse de los lenguajes literarios que le impidan lograr su cometido. La obra de Parra ironiza discursos hegemónicos para mostrar que son incapaces de develar el trasfondo de la angustiante realidad que acontece frente a los ojos del sujeto antipoético. Por ejemplo, en la obra del chillanejo es común encontrar ironizados discursos como los empleados por los noticieros, la religión, la política; los cuales son llevados incluso al ridículo.

En el proceso de la ironía en la obra de Parra, según Yamal, también implica la desmitificación del sujeto que emite los discursos. Es sumamente frecuente encontrar al poeta, al político, al religioso vistos como sujetos ridículos, a los cuales se les desprende su credibilidad. Estos son desmantelados de los rasgos que los mantienen como portadores de la verdad, donde existe además una autocrítica: la voz lírica antipoética se ironiza a sí misma. En otras palabras, “la antipoesía los presenta como seres desarticulados que únicamente producen risa y compasión; aunque dicha risa puede ser divertida o hasta revertir en un humor sarcástico y violento, que muestra la derrota inevitable”. (en Parrilla, 1997: 45)

Fernando Alegría, en “La antipoesía”, señala que los efectos irónicos de la obra de Parra concluyen en un humorismo patético (recordemos que esto también lo advierten Yamal y Parrilla Sotomayor), afirmando que “Parra hace una previa ordenación y síntesis de los vicios, crímenes, mentiras, hipocresías, estafas. Exhibe cada cosa inmovilizada y patética como en una antigua comedia de equivocaciones” (1972: 253). En este escenario cómico, Alegría destaca el carácter angustioso de la vida humana que bien refleja la obra parraciana. Y menciona que dicho panorama es emitido por un ser anónimo “cuando al conversar disimula su desesperación”. Para nosotros, el crítico intuye la existencia del energúmeno, pero que no llega a mencionarlo con mayor interés. Alegría describe a esta figura anónima de la siguiente manera: “su expresión es sarcástica, llena de rabia que no estalla en golpes, sino en ademanes, en voces, en movimientos, y se queda en el aire, amenazante, pero inútil”. (253)

En la misma línea que Alegría, María Eugenia Urrutia habla de un ser angustioso y existencialista que subyace en la antipoesía, sin nombre propio y que, en consonancia con varios estudiosos, es descrito como un “pequeño burgués chileno de principios de siglo”. Esta caracterización, si bien es atinada para ciertos antipoemas, carece de cierta precisión en lo general, puesto que hay momentos donde ese sujeto en conflicto se encuentra, por ejemplo, en el campo, en el salón de clases, en la fábrica, contextos que no parecen concordar con los de “un pequeño burgués”. Es por ello que nosotros afirmamos que el energúmeno subyace en voces líricas a quienes nutre con su voz irónica y colérica.

Federico Schopf, en el artículo “Estructura del antipoema”, menciona que la ironía en la antipoesía “es la única defensa, que también ocurre y quiere proyectarse como virtud terapéutica universal, pero naufraga con ejemplar constancia” (1971: 152) ante la desintegración del mundo y la serie de motivos en que se manifiesta. Afirma que a través de la ironía se incorporan objetos no poéticos, mezcla de estilos, lenguajes y significados. Pero

concluye que en ese mismo espacio irónico emerge una voz impersonal y progresiva que funciona como sostén narrativo:

El sujeto impersonal es un sujeto de algún modo genérico. Un primer momento de esta extensión es el sujeto paradigmático, como el hablante de “Soliloquio del individuo”. Posteriormente, se presenta como un sujeto genérico, cuyo temple de ánimo es extensivo al ser humano, bien en general, bien en algún sentido determinado. [...] Este sujeto es, además, duro, antisentimental, irónico y cínico, incluso para consigo mismo (en ocasiones llega a ser perverso como en “Las tablas”), es decir, justamente lo contrario del hablante de un poema personal, como, por ejemplo, para citar un caso chileno, el de las poesías de Magallanes Moure o, para citar un caso hispano, el de la gran mayoría de los poemas de Juan Ramón Jiménez. La relación de este sujeto impersonal con el mundo está dominada por una ironía extrema. La melancolía por el “mundo perdido”, irrecuperable en el tiempo y en la realidad, que sustenta poemas como “Hay un día feliz” o “Catalina Parra”, ha desaparecido, aunque sobrevive curiosamente – manifestando una romántica insistencia en conservar zonas de misterio– [...] (1971: 146)

Esta cita es reveladora, puesto que Schopf enlaza a la voz propensa a la agresividad y a la crítica con la ironía extrema, lo cual implica la caracterización de esta voz lírica y su reconocimiento como parte fundamental de la antipoesía. El especialista en Parra continúa mencionando que dicho sujeto, inmerso en la ironía antipoética, suele ser “interrumpido” y que configura la estructura del antipoema en una suerte de tensión entre el horror y el absurdo. Aunque Schopf no lo nombra así, está hablando, sin duda, de la voz que llamamos el energúmeno, la cual, hemos dicho, permea la estructura del antipoema en toda la obra de Parra.

Por otro lado, Leonidas Morales en *La poesía de Nicanor Parra* nos habla de los rasgos principales que conforman la propuesta del chileno. Cabe mencionar que este es uno de los estudios que posee una de las propuestas teórico-metodológica más rigurosa en torno a la antipoesía; en él se rescatan los puntos formales y temáticos que integran la obra, y se incluye una extensa entrevista a Parra con la que se pretende ampliar y complementar el universo antipoético al incluir anécdotas y posturas literarias del autor. En este libro, a propósito de la ironía y del energúmeno, Morales también se queda en el plano de nombrar a la voz lírica que tiende al desasosiego existencialista o angustioso o simplemente a la vociferación:

Ese personaje que se agita y se arrastra “como un herido a bala” por los antipoemas, es un caído. Dos críticos, Guillermo Rodríguez e Ignacio Valente [seudónimo de José Miguel Ibáñez-Langlois, anteriormente mencionado], han hecho observaciones importantes sobre el tema. Para el primero, “el personaje de Parra es un ‘caído’”, en la connotación pascaliana del término. Es una criatura que ha perdido la inocencia o, para ser modernos, un ser que ha perdido su autenticidad, que se ha banalizado en un mundo que no le corresponde, un mundo del que no es señor sino siervo. Está preso en realidades que le son ajenas, en obligaciones que detesta, en instituciones que agreden su naturaleza. Es, en fin, el hombre contemporáneo, el ‘individuo’ que monologa su historia, una evolución absurda que no ha resuelto sus problemas esenciales. Ha resuelto, sí, a veces los problemas del hombre en tanto que clase, en tanto que grupo social, en tanto que nación. Pero no ha logrado resolver aún sus problemas en tanto que individuo (1972: 80)

Es interesante cómo Morales parte de la idea de *caído* de Ignacio Valente y la desprende de la carga religiosa que dicha imagen pudiera tener. Y decimos que “pudiera”, puesto que Valente, considerado uno de los críticos más notables de la literatura chilena, es un sacerdote, por lo cual, la imagen del caído está, de cierta manera, impregnada de un matiz religioso. Así lo entendió Morales cuando afirma que ese sujeto que ha caído no lo ha hecho desde el plano bíblico, sino desde el plano histórico, y esto es así porque “los paralelos místicos son incapaces de dar cuenta de los problemas tan terrenales e inmediatos de la antipoesía” (80).

En este sentido, el análisis de Morales discurre en observar cómo en la obra parraciana existe una preocupación del yo lírico –que se reitera constantemente– por las problemáticas que implica la existencia misma, puesto que, afirma el antipoeta, se vive siempre “al borde del abismo”. Existe, pues, una serie de imágenes que aluden al desplome de la voz lírica, tanto anímica y físicamente, y que pueden observarse en los siguientes momentos antipoéticos:

En “La trampa” [la voz lírica] toma precauciones y ejecuta una serie de actos de resistencia: pensar en cualquier cosa, mirar con rabia a la luna recluirse en soledad, preocuparse de ‘pequeños problemas de emergencias’ (emergencias que son las alarmas con que el hombre común de hoy en día se defiende y se aturde para no ver lo que hay debajo de sus pies), subterfugios todos que finalmente revelan su ineficacia, porque “comenzaba a deslizarme automáticamente por una especie de plano inclinado, / como un globo que se desinfla mi alma perdía altura, / El instinto de conservación dejaba de funcionar / Y privado de mis prejuicios más esenciales / Caía fatalmente en la trampa del teléfono / Que como un abismo atraje a los objetos que le rodean” (80-81)

En este sentido, Morales habla de la caída del sujeto histórico inmerso irremediabilmente en la sociedad y sufriendo la existencia; problema que, en efecto, se separa de cualquier connotación teológica. El problema no es lo divino, sino lo terrenal: la configuración propiamente humana, dice Morales. A partir de este instante, cuando el sujeto lírico cae, se produce un cambio de paradigma en la visión poética, que ahora pasa a figurar como una antipoesía de corte existencialista. Respecto a esto, el especialista nombra al existencialismo en Parra como “el vivir una experiencia al límite”, que consiste en perder los “frágiles apoyos provisionales, las ‘emergencias’ a que el personaje se aferra con la ansiedad de un naufragio, empieza a ‘deslizarse’ y a vivir la angustia extrema” (81).

Morales, en el mismo libro, señala que esta voz poética que comienza a desencantarse del mundo también está presente en el antipoema “El soliloquio del individuo”, de *PJA*, en forma de “sujeto de acción”, aunque él se refiere a “acciones sonambúlicas”, previas a un estado catatónico donde se actúa fuera de sí, una suerte de pérdida de la razón que mantiene al sujeto estable en sus pensamientos y sentimientos, que más tarde y progresivamente se convertirá en un sujeto vociferante, subversivo y revolucionario cercano al energúmeno.

Llama la atención que, si bien Morales anuncia la llegada del energúmeno, prefiere llamarlo *el caído*. Incluso, hemos notado que a éste se le otorga un carácter existencialista, mientras que al energúmeno lo relaciona más con la desesperanza amorosa, la cual le produce la dispersión psicológica. Desde este punto de vista, el sujeto caído (que para nosotros es realmente el energúmeno) se desintegra conforme avanza la obra antipoética: se configura como un antihéroe que pronto se destruye en los llamados artefactos visuales, “no sólo el antipoema se ha venido al suelo: también el mundo cultural al que el antipoema se refiere y del cual no es sino su cifra poética. El artefacto es, pues, una imagen dramática del hombre moderno como un hombre a la intemperie” (126).

Nosotros proponemos que dicha destrucción del sujeto iracundo (al que Morales le llama el caído) en la antipoesía, nace en los antipoemas publicados en 1954, y estamos convencidos que también en los artefactos visuales es donde esta voz cobra una impresionante fuerza irónica y presencia subversiva, no obstante, subyace de manera sutil y para develarlo será necesario configurarlo desde la obra temprana antipoética.

Hay varios autores que nombran al energúmeno; sin embargo, no realizan ningún análisis literario ni profundizan en la figura. Ignacio Valente, en “Los artefactos de Parra”, señala de manera muy superficial, sin dar detalles de la presencia de la figura lírica en cuestión, “la salida del energúmeno: ‘a mí no me para nadie/ mi misión es salvar al mundo’” (1970: en línea); María Nieves Alonso, en “El espejo y la máscara de la antipoesía”, también lo hace de la misma manera que Valente, de forma escueta en una sola frase, de manera muy superficial y sin dar detalles de “la presencia del energúmeno en el antipoema ‘La montaña rusa’” (1978: en línea). De igual manera, Manuel Jofré sólo lo enuncia de la siguiente manera: “el antipoeta se convierte en un energúmeno.” (2003: 171) Así la crítica ha mencionado al energúmeno, sin más profundización, sin explicar qué entienden por dicho concepto, o en qué otros momentos aparece, o cuáles son sus frases, vocablos o temas. Sólo se limitan a enunciarlo.

El reconocido estudioso de la obra de Parra Nial Binns describe un tanto mejor la voz del energúmeno, aunque lo hace de manera tangencial, en el artículo “Parra y sus personajes”, cuando habla del antipoeta como

una especie de «energúmeno», un ser que «no está integrado psicológicamente: está fuera de sí». El poeta-científico prosigue en este libro su análisis del hombre contemporáneo, que ha perdido la seguridad de la fe religiosa, que se encuentra zarandeado por el voraz bombardeo de los *mass media*, que es incapaz de articular una frase pero habla sin parar, grita sin pensar, razona sin ton ni son, y se derrumba psíquicamente frente al lector en los frenéticos balbuceos (en línea)

A la luz de estos hallazgos, donde la crítica percibe a ese ser iracundo, vociferante e irónico, estamos más convencidos de la existencia de la figura del energúmeno como la voz (im)perfecta que puede emitir la ironía dentro de la antipoesía. Asimismo, observamos cómo esta voz enlaza los momentos sumamente severos y críticos dentro de la antipoesía. No obstante, de esto hablaremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2. PRESENCIA Y (CON)FIGURACIÓN DEL ENERGÚMENO IRÓNICO ANTIPOÉTICO

Luego de revisar los estudios críticos en torno al fenómeno antipoético de Nicanor Parra, realizando especial énfasis en aquellos que han mencionado a la ironía y al energúmeno como elementos que integran dicha poética, consideramos que hemos encontrado una veta importante para el análisis de la obra del chillanejo, en cuanto a que, en lo hasta ahora estudiado, estos dos conceptos han sido sorteados de una manera un tanto tangencial y sin consideraciones analíticas minuciosas. En este sentido, desentramar la importancia y presencia de este par conceptual en la antipoesía permitirá establecerlos más allá de simples ingredientes antipoéticos. En la presente investigación establecemos que su trazo es medular, puesto que, a través de dichos elementos, el desarrollo de la antipoesía en Parra logra una elevada potencia desmitificadora de la imagen del poeta, de la concepción de la poesía y de las ideologías, políticas, esferas sociales, por ejemplo. Esto último como rasgo principal de la obra parraciana.

Por lo que se refiere a la voz lírica del energúmeno, la cual, desde nuestra postura, concentra el tono irónico en la obra parraciana, ésta se encuentra dispersa a lo largo de la antipoesía. Si bien se presenta de modo explícito en un antipoema (“La batalla campal”, 1969) y en dos artefactos visuales (“Energúmeno / Fiera acorralada” y “Primer cometido”, ambos de 1972), su talante insubordinado puede encontrarse tanto en el primer verso de *Cancionero sin nombre* (“Déjeme pasar, señora,/que voy a comerme un ángel,/con una rama de bronce/yo lo mataré en la calle”, de 1937), como en algunas composiciones de *Poemas y antipoemas* (1954), pasando sutilmente por algunos momentos en los restantes poemarios, así como en las

llamadas “tarjetas postales” (2001), en los diversos “discursos de sobremesa”¹⁶ (2006) e, incluso, en los llamados “calcetines huachos” (2011).

Volvemos a retomar la idea de que en el *Cancionero sin nombre* se inauguró la fuerza tonal y figurativa del energúmeno, específicamente en la composición intitulada “El matador”, no obstante, fue en *Poemas y antipoemas* donde su presencia adquirió una mejor caracterización y una identidad más clara. Así pues, en el poemario de 1954 esta voz lírica muestra una firmeza enunciativa y profundidad crítica a la hora de emitir sus irónicas sentencias, develando así realidades convulsas que, además, son llevadas por esta voz hasta sus últimas consecuencias. Es en esa tensión observada, entre lo literario, lo político y lo social, donde el energúmeno entiende la necesidad de crear un nuevo alfabeto cargado de un lirismo sumamente agresivo que le permita continuar con sus denuncias.

Es importante mencionar que el discurso que el energúmeno profiere se distancia enérgicamente de las otras voces líricas presentes en la obra antipoética, a saber, la del nostálgico, la del viajero, la del campesino o la del ciudadano, sólo por mencionar algunas. La rúbrica que distingue al energúmeno es su severa (auto)crítica, principio que las demás voces no comparten. Si bien, desde nuestra perspectiva, el energúmeno es un sujeto contradictorio que ejerce de manera vehemente su ira contra otros, incluso contra sí mismo, hay otros momentos en los que también se expresa con bastante ligereza; sin embargo, en todo momento, su crítica es de hondo calado. Nada dentro de la obra antipoética se le compara;

¹⁶ Estos discursos fueron realizados por Parra en distintas épocas y eventos, todos ellos expuestos como agradecimientos u honores tanto a su persona como a otro poeta con motivo de algún premio o reconocimiento. Estos fueron reunidos y publicados en *Discursos de sobremesa*, obra que presenta –y reafirma– al autor Nicanor Parra como una figura socarrona, sarcástica e irónica aun frente al público solemne conformado por autoridades literarias o políticas. Federico Schopf habla de una suerte de “tendencia a la espectacularización del antipoeta con el afán de acceder con eficacia y penetración al contacto con un público disperso y anestesiado”, pero también, dice el crítico, “delata el deseo más oculto del antipoeta, expuesto e incomunicado, de acceder al otro, de reintegrarse con el nosotros (como decía el pintor Matta: con el nos-otros)”. (2011, tomo 1, CXXVII)

ninguna otra voz articulada dentro de la antipoesía consigue la desmitificación que logra el energúmeno.

1. VOCES LÍRICAS ANTIPOÉTICAS: DEL POETA AL ENERGÚMENO.

La antipoesía está conformada por diversas voces líricas. Cada una de éstas corresponde a las variadas tonalidades literarias que el poeta chileno desea explicitar en su estética. Si bien en el *Cancionero sin nombre* podemos encontrar la voz del energúmeno, en este se concentran tonos poéticos cercanos al vate culto que ensaya creaciones idílicas y neorrománticas, principalmente influenciadas por la escritura garcilorquiana, y otras que lindan con el canto popular chileno, aquel cantado por el famoso payador. En cuanto a *Poemas y antipoemas* el tono es polifónico, puesto que encontramos hablantes líricos con discursos que van desde lo idílico hasta lo caótico.

A este mosaico verbal en la antipoesía, Eduardo Parrilla Sotomayor lo llama “el cruce de lo culto y lo popular”, elementos que, afirma el crítico, brindan a dicha obra un efecto “*plurilingüe y polifónico, con una pluriforma y una plurigenética*” (1997: 66, las cursivas son nuestras). En efecto, el germen y fruto de la obra parraciana consiste en un espacio literario donde diversas voces, actitudes, tonos, ritmos, efectos, versificaciones y motivos poéticos tienen cabida. Todos estos integran una novedosa postura poética en la segunda mitad del siglo XX.

Aunque el crítico no se detiene en la explicación a detalle de estos conceptos, la caracterización es reveladora. La antipoesía, al ser una propuesta plurilingüe y polifónica, está extendiendo los márgenes poéticos, en cuyo universo todas las voces, los alfabetos y los discursos son bienvenidos para conformar una renovada sensibilidad literaria: una explosión melódica y verbal sin par en la tradición literaria del Chile de aquel entonces.

Los caracteres propuestos por Parrilla Sotomayor son un gran atino teórico: la antipoesía es una propuesta en la que convergen distintos tonos líricos y en la que también es posible distinguir una (anti)estética que rompe y juega con los parámetros formales que la poesía había mantenido como canónicos, del verso medido a la prosa poética. En la antipoesía, incluso, se permite el uso recurrente de frases coloquiales y populares que van más allá de simples decorados estilísticos y que funcionan como recursos que transgreden el quehacer poético, llevando a la antipoesía a territorios anteriormente proscritos por la tradición chilena. Esto significó, para Nicanor Parra, otorgar claridad a la poesía para dirigirla al “gran público”, como uno de los primordiales motivos de su obra, en un gran esfuerzo por extender los límites de lo poético.

En cuanto a la plurigenética mencionada por Parrilla, la obra del chillanejo tiene en su asidero diversas propuestas poéticas y no poéticas (matemáticas, filosóficas y científicas, por ejemplo). Todas estas reunidas en una amalgama discursiva que promueve la plasticidad y la constante exploración en los ejercicios literarios (temáticos, rítmicos, melódicos y léxicos). Es importante mencionar que Nicanor Parra tuvo la formación de fisicomatemático (incluso impartió clases en esta materia), y que durante su formación académica leyó textos de variadas tradiciones literarias (chilena, inglesa, estadounidense, rusa). Factores que, sin duda alguna, influyeron en la concepción de la (anti)poesía.

Volvamos, pues, a las voces presentes en la antipoesía. En el *Cancionero sin nombre*¹⁷, por ejemplo, se dan cita sujetos de varios registros tonales, tanto de corta aparición como de prolongada presencia. Todos estos hablantes exteriorizan sus respectivos intereses y reflexiones

¹⁷ *Cancionero sin nombre* es tal vez la obra menos estudiada de Parra. Esto quizá se deba a la poca difusión y apreciación que el mismo autor ha mostrado, que sólo hasta la publicación de sus *Obras Completas & +* (2006) tuvo su segunda aparición editorial. Esto ha generado, sin duda alguna, un retraso en la recepción y valoración de los lectores y de la crítica especializada. No obstante, y muy a pesar de que su autor reniegue de dicha composición, C.s.N tiene una calidad literaria sobresaliente donde presenta algunos de los rasgos estilísticos –tal vez aún inconscientes, según él ha afirmado– que desarrollará en la obra posterior.

en su andar por el mundo. Parra les otorga un espacio para compartir su sentir o algunos reclamos en su aventura/desventura de medio siglo. A propósito de esto, Mario Rodríguez señala que en el *Cancionero*:

También circulan personajes que hacen uso de la palabra: el matador, el novio rencoroso, el marido deficiente, la niña Chela, el hijo taimado, pero predomina un sujeto personal evidenciado mediante los marcadores pronominales, especialmente el 'me'. El carácter de los personajes es muy curioso y distintivo del que poseen los yoes líricos del *Romancero gitano* [de García Lorca] (2014: 163)

En efecto, *CsN* sorprende por su polifonía, representada por los distintos hablantes que señala Rodríguez; no obstante, como bien afirma el crítico, el sujeto predominante es aquel que aprovecha el espacio para enaltecer el panorama y el sentir que éste le provoca. Esto debido a la fuerte influencia de Federico García Lorca en la poesía de Nicanor Parra, quien se empeñó en reconstruir la melodía, la imagen y la métrica del romancero del poeta granadino.

Es así como en el *CsN* el poeta neorromántico habla del paisaje como motivo de creación poética. Una voz que, cabe mencionar, no aparece de manera constante en la obra parraciana posterior; sin embargo, sus cortos soliloquios, presentes en esta primera publicación editorial, impregnan en la antipoesía cálidas imágenes de lo que para él significa el paisaje andino, creando una especie de mosaico pintoresco que refuerza la identidad chilena (los nombres de las ciudades mencionadas en los poemas adquieren una relevancia para la configuración del imaginario colectivo). Es muy posible que, en este primer estilo literario, hablar de la importancia de la naturaleza para el quehacer poético sea el único interés del chillanejo. Esto no quiere decir que no existan elementos propiamente antipoéticos que resuenen en la obra posterior; es decir, lo neorromántico en *CsN* no excluye los matices tonales, léxicos y discursivos, como la sátira, la ironía, el sarcasmo, ciertamente aún inconscientes y poco presentes, en el joven Parra. Estos tornasoles existen, sólo que no son el interés primordial del poemario.

Aquí unos versos para mostrar su aliento nostálgico, uno de los principales en el

Cancionero:

Desde el cerro de Playancha
me gusta ver la marea,
cómo resuelve la cola
lagarto de seda gruesa

Me gusta ver desde el muelle
Redoma de plata negra.

Tropel de espejos marinos,
Relumbran las Torpederas,
Campana de bronce lejos,
las góndolas en la niebla.

Sentado en Valparaíso
me gusta la luna llena ("Valparaíso, Toro de niebla", 2011, tomo 1: 593)

En este tenor, que permea en lo general a esta primera publicación, el *CsN* aún se encuentra distante de los alcances desmitificadores que distinguen a la obra parraciana. Es decir, en este poemario la mirada del poeta está enfocada en la naturaleza y sus bondades: el mar, los cerros, los árboles. El poemario está configurado de tal manera que el amanecer y el crepúsculo se convierten en tópicos constantes, donde la contemplación poética se apropia de expresiones y vocabularios de tonos solemnes. Otro ejemplo es el poema "Péndulo", en este es posible observar tanto la adjetivación con la que se describe el paisaje como la sensibilidad y tono elevados con los cuales el poeta intenta expresar determinados momentos del día. Veamos, pues:

Ayer corneta de fuego,
mañana tambor de hielo.

Manzana alegre
Corazón fresco,
Mañana cemento negro.

Ahora gato de fuego,
Mañana gato de helecho.

Ramal plateado,

montura ardiendo,
mañana gato de acero. (2011, tomo 1: 594)

En este poema los vocablos ‘alegre’, ‘fresco’ y ‘plateado’ son –en gran medida– parte del discurso poético que crea la “delicada”¹⁸ y solemne atmósfera existente en esta primera entrega editorial de Parra. Es así como en su escritura de juventud, Parra se interesa en una intensidad poética similar a la realizada por García Lorca. Esto implicaba, para el chileno, recurrir a la contemplación profunda de la naturaleza expresada a través del tono gozoso o elegíaco.

La influencia del poeta granadino en Parra significó un “amanecer poético”, puesto que la fórmula estilística desarrollada por García Lorca le funcionaba para redimir su sentir por el entorno chileno. Aunado a esto, para Parra esos lenguaje y tono le permitían hacer confluír la poesía canónica con el canto popular chileno, dando lugar a un estilo accesible para el amplio público de aquel país. En este sentido, en una crítica publicada el 2 de abril de 1939 –dos años después de la publicación del cancionero–, en el diario *La Nación*, Domingo Melfi habla –por momentos un tanto displicente– de los alcances estilísticos realizados por el entonces joven antipoeta:

Lo que impresiona en este *Cancionero*, a pesar de la sombra presente del poeta fusilado, es la espontaneidad, la frescura, la gracia liviana y humana de lo popular que se levanta, de los versos, con la misma agilidad de un árbol. Tienen el zumo de infinitas raicillas y la fragancia esfumante de las flores. Mezclan tristeza, alegría y burla, la burla chilena, hecha de quejumbre y fatalidad de desengaño. El contenido es lo nuestro, y en ello estriba la diferencia con el modelo español. No podría decirse en qué sitio reside el encanto de estos versos cuya monotonía no desagrada, puesto que es como el canto de los campos, o como la vihuela, cuyo bordón acompaña con un moscardoneo obstinado la aguda oreja de la prima que viene a ser la ironía, la risa del desencanto. (disponible en línea)

¹⁸ Me permito utilizar este término en el sentido de ternura y fineza al describir la naturaleza que contempla el poeta; esto en contraposición a la posterior severidad y degradación de la realidad observada por la voz del energúmeno antipoético.

Justamente, en *CsN* las voces líricas subrayan la nostalgia¹⁹ y la melancolía por el amor, la familia y la tierra de nacimiento, principales motores y motivos de la sensibilidad del poeta, “como tonos persistentes a lo largo del poemario” (Melfi, disponible en línea). Parra intenta, además, hablar desde lo propiamente chileno, lo que implica otro vocabulario, un humor distinto, “vida, alegría, tristeza, burla, quejumbre y fatalidad chilenas”. *CsN* significa, incluso, el ejercicio “espontáneo” de la escritura en una suerte de contraposición a la escritura “cerebral” que el surrealismo creó, en Chile, principalmente alrededor de la figura de Vicente Huidobro, de los poetas de la Mandrágora y de la –mítica y controversial– *Antología de poesía chilena nueva* (1935) de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. Así lo afirma Parra en una entrevista realizada por Andrés Piña:

Todo lo que salía ahí era “espontáneo” [...] Esta palabra tenía gran importancia para mí en la época. Era una palabra de moda, porque se hablaba mucho de la poesía cerebral, y lo contrario vendría a ser la poesía propiamente tal, o la poesía espontánea. Cuando la gente del grupo donde yo me movía se refería a Huidobro o a sus cuasi discípulos de la época, decía que esa poesía no corría porque era cerebral, y con eso lo descalificaban de inmediato. Yo, que tenía poca información, dije: “entonces lo que hay que hacer es la poesía contraria, la poesía espontánea, la que viene directamente del corazón”. Se trataba de poemas graciosos, divertidos (Piña: 21)

En esta declaración es posible observar el interés de Parra por encontrar un aliento franco y fresco, que se distanciara de lo que hasta entonces se producía en su país, en una época donde las vanguardias europeas y latinoamericanas continuaban siendo parte del quehacer literario en nuestro continente. Era 1937 y los nombres de Huidobro, Mistral, De Rokha y Neruda resonaban con fuerza en los círculos poéticos de Chile, los cuales Parra observaba desde su trinchera creativa, entendiendo la magnitud de la faena poética:

¹⁹ Jesús Cano Reyes presenta un artículo sumamente interesante, titulado “La nostalgia del antipoeta: añoranza e ironía de Nicanor Parra”, donde habla de la nostalgia y la ironía como elementos constituyentes de la antipoesía parraciana. El autor se enfoca en visualizar cómo estos dos conceptos nutren la mirada retrospectiva de Parra, principalmente, en las publicaciones *Poemas y antipoemas* (1954), *Versos de Salón* (1962) y *Canciones rusas* (1967), donde la voz lírica, nos dice el autor, evoca un mundo pasado lleno de extraordinario fulgor (2018: 164). Este artículo nos permite confirmar que la ironía está presente en todas las voces líricas de la antipoesía, sin embargo, sólo es a través de la figura del energúmeno cuando desprende incisivas críticas contra los grandes discursos del mundo occidental.

Parra partía de la base de que “lo único que se esperaba de un poeta era que produjera algunos textos entretenidos, simpáticos, graciosos, independientemente de la originalidad o de la cosmovisión. No sabía que se esperaba una cosmovisión de un poeta. Es decir, tenía una opinión muy limitada de lo que es un poeta, y en forma muy difícil y dolorosa fui ampliando este punto de vista” (Morales: 28)

En este panorama donde existía un arraigada “tarea de derrotar con otras fórmulas, sin negar la grandeza del adversario, el ‘barroquismo’, el énfasis cósmico, el gigantismo de los poetas anteriores (Huidobro, de Rokha, Neruda)” (29), el punto de vista desarrollado por Parra consistió en un principio el tono que insistentemente hemos mencionado: escritura similar a los romances garcilorquianos en sintonía con la versatilidad del cantor popular conocido como el payador. Veamos, para ejemplificar esta idea, el poema intitulado “Tonada fundamental”:

Si yo pudiera pedirte
todo lo que yo quisiera,
diría: guitarra, dame
tu pecho de luna nueva.

Pero si digo guitarra
todo el horizonte suena.

Si tú pudieras oírme
todo lo que yo dijera,
dirías: guitarra sufre
mi pecho de luna nueva.

Pero con riendas de olvido
los ángeles te sujetan. (2011, tomo 1: 607)

En este poema de versos octosílabos y rima asonante, propios del romance, el tono del poeta es melancólico en cuanto que pretende alcanzar y transmitir sentimientos y emociones provocados por la necesidad de interpretar su música que, en este caso, es a través de la guitarra. Además, observamos la sutil aparición de la voz lírica cercana al payador que contempla su guitarra, su principal instrumento. Parra propuso en este poema un interesante encuentro entre el poeta romántico y el payador, mientras que el primero canta con los parámetros propios del romance el segundo recurre a su guitarra para expresar su cantar

(generalmente éste usa versos en rima y cuyas temáticas tienen que ver con la guitarra, el canto, la historia, la naturaleza.

El tono es el de un poeta que toma con seriedad su oficio, el léxico es de un payador, las imágenes son de ambos. El diálogo entre estos permite acercarse estilísticamente a un público amplio. Con esto queremos decir que en *CsN* existe un intento por traer al universo poético el lenguaje, las imágenes y las voces populares, “hay también en ellos un modo de hacer entrechocar las imágenes, un modo de desolemnizar lo narrado, de aplicar el humor, que presagia ya la poesía que vendrá más tarde e incluso un modo de desmitificar y parodiar los temas canónicos” (Salvador, 2014: disponible en línea).

Parra, como hemos visto, ha afirmado que el *Cancionero sin nombre* fue escrito sin una real consciencia del trabajo del poeta y con el esquema de la espontaneidad. Esto bastó para explorar breves momentos de lo que más tarde significaría la antipoesía. Melfi concluyó su crítica al primer poemario de Parra de la siguiente manera:

En Nicanor Parra –seguramente un poeta, muy joven– están en presencia los motivos puros de la vida sencilla, las burlas y los desaires populares, el amor a la vida, el desenfado y la fatalidad. En estos versos sutilmente estilizados, cargados de palomas, para usar una expresión muy del gusto del poeta, está la belleza de las mozas livianas o casquivanas, la fragancia del apio y de la menta, el zumbido de las abejas, la liviana ondulación del pasto. Todo lo virginal que tiene la vida, con el dolor que también ondula balanceándose en el viento. Surgen cuadros como viñetas, de un sabor agreste y polvoriento. (1939, disponible en línea)

Melfi ha señalado las preocupaciones iniciales de Parra, en lo referente a la naturaleza y las personas (palomas, belleza de las mozas, el apio, la menta, el paso del tiempo) en este primer poemario; no obstante, también intuye algunos de los principios regidores de la posterior obra: el dolor, el sabor agreste y polvoriento de la vida. Esto nos permite deducir que el chileno ya contaba, en este germen literario, con algunos elementos que conformarían más tarde su obra gruesa.

Reiteramos que el dolor, la zozobra y el enojo son parte fundamental de la obra parraciana posterior. Parra buscará al hablante literario que caracterice en la mejor medida esa sensación de despecho por el convulsionado mundo de mediados del siglo xx (una guerra mundial, polarizaciones político-ideológicas, etcétera). Nosotros insistimos en que la voz lírica del energúmeno será la principal portadora de este discurso y este tono en el desarrollo antipoético.

Es importante mencionar que la serie de poemas que conforman *Cancionero sin nombre* sigue la modulación y escala léxica propia del vate-payador arriba mencionado; no obstante, resulta, además, interesante observar el primer poema del libro, intitulado “El matador”, puesto que en éste se encuentra, en oposición a las composiciones restantes, la actitud despreocupada, irreverente y burlona que, desde nuestra lectura, pertenece al energúmeno. Ya observamos cómo el vate-payador describe el paisaje, ahora revisemos cómo lo hace el energúmeno en esta antesala antipoética:

Déjeme pasar, señora,
que voy a comerme un ángel,
con una rama de bronce
yo lo mataré en la calle.

No se asuste usted, señora,
que yo no he matado a nadie. (2011, tomo 1: 591)

La irreverencia en estos versos, los cuales se distancian de los otros poemas del cancionero, muestra a una voz lírica agresiva y socarrona, la cual tiene más impacto cuando observamos que el sujeto receptor de su violencia es un ángel, cuya carga religiosa es significativa: el ángel es un ser celestial, benévolo, es el mensajero y contacto con la divinidad (incluso los protectores y líderes del ejército de Dios, al menos en la religión católico-cristiana). En este poema, el energúmeno irrumpe de forma vehemente y enérgica, dejando huella de su capacidad desacralizadora y burlona:

Por los helados galpones
llegaré hasta los altares,
con mi revólver de acacia
nadie podrá atajarme.

No me mire usted, señora,
con esos ojos tan grandes.

Gritaré: ¡abajo las dalias!
y se asustarán los ángeles,
con mis chicotes de mimbre
los corretearé a la calle. (591)

La voz lírica, con tono burlón, trivializa el encuentro con un ser divino. Lo transgrede de una manera poco común en el quehacer poético chileno de aquellos años. No obstante, dicho atentado no resulta tan ofensivo o, mejor dicho, se sobrelleva, en tanto que el efecto humorístico “suaviza” el efecto en el lector. Este es el proceder que distingue a la antipoesía en lo general. Es una (anti)estética que irrumpe en la temática, en la forma, en el mensaje y en el acto de crear poesía, claro está, esto en comparación con los poetas de su generación.

Anteriormente mencionamos que Federico Schopf, en “Estructura del antipoema”, ya visualizaba esa voz transgresora que irrumpía con su vehemencia y crítica al tratar de entender el mundo que le rodea, situación que lo obligó a ser un tanto agresivo, “duro, antisentimental, irónico, cínico, incluso para consigo mismo [...]” (1971: 146), principalmente por la gran incertidumbre, el caos y la destrucción generada por el ser humano. De tal manera que, afirma Schopf, “la relación de este sujeto personal con el mundo está dominada por una ironía extrema ” (146), que ciertamente funcionará como precepto antipoético.

El crítico identificó la presencia de ese sujeto vociferante en *Poemas y antipoemas*; no obstante, para nosotros es en el poema “El matador” de *Cancionero sin nombre* (1935), donde se encuentra el gran descubrimiento de la obra de Nicanor Parra que, más tarde, ya en el año 1954 irrumpirá de manera concreta en la poesía hispanoamericana. Aquí, en efecto,

encontramos al sujeto violento y deseoso de sangre; a la voz que desmitifica los conceptos que rigen a Occidente; finalmente, a la risa que irrumpe en la muerte:

Al más miedoso de todos
mi gilet voy a enterrarle,
por el oscuro cemento
correrá su fresca sangre.
[...]
Le atravesaré las sienes
con una espada de naipe,
regimientos de palomas
despertará en su sangre. (pág. 592)

A la luz de este poema que abre oficialmente la obra de Nicanor Parra, observamos que esa voz iracunda, socarrona y violenta hace su primera aparición en la cosmovisión antipoética: hemos encontrado la génesis del energúmeno. Si bien en el desarrollo del *Cancionero...*, la voz del vate culto tiene mayor presencia, el hablante iracundo estará preparándose para emerger de manera salvaje y sin miramientos en la búsqueda de la verdad.

Dos sacerdotes de esperma
me matarán esta tarde,
por provocar a los santos,
por desorden en la calle,
por derramar en la iglesia
un litro y medio de sangre. (592)

A este sujeto no lo matarán, únicamente lo apaciguarán durante un tiempo. Su silencio concluye con la publicación de *Poemas y antipoemas*, donde reaparece con vehemencia. “El matador” es sumamente similar al antipoema “Sinfonía de cuna”, publicado en el poemario de 1954. En ambas composiciones aparece el sujeto iracundo que llamamos el energúmeno.

Observemos un fragmento:

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

Buenos días, dijo,

Yo le contesté,
Él en castellano,
Pero yo en francés.

Dites moi, don angel.
Comment va monsieur. (1954: 9)

La similitud es indiscutible, no obstante, en “Sinfonía de cuna” el tono es más relajado y menos violento. La violencia en “El matador” es penetrante, en la sinfonía la agresión se esconde en el humor. En ambos, ciertamente, la desacralización²⁰ es profunda:

Se enojó conmigo,
Me tiró un revés
Con su espada de oro,
Yo me le agaché.

Ángel más absurdo
Non volveré a ver.

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

Ya se acabó el cuento,
Uno, dos y tres. (1954: págs. 10-11)

En suma, en el *Cancionero sin nombre* observamos la aparición de un sujeto violento, vociferante y socarrón. Un sujeto revolucionario que, si bien su voz se atenúa en esa publicación, surge nuevamente en *Poemas y antipoemas (PyA)* acompañado de otras voces que relajan la atmósfera general del libro. Todas estas voces son similares en la pesadumbre y en la zozobra, pero no se le comparan al energúmeno cuando éste recurre a la ironía y a la burla.

²⁰ Este poema nos recuerda al pasaje 32 del libro *Génesis*, en cual Jacob se enfrenta en batalla contra un ángel. Sin embargo, en este duelo no se desmitifica a la divinidad. Sí es una lucha de un humano con un ser divino, pero se mantiene el respeto y la solemnidad. Podríamos pensar que en “Sinfonía de cuna” esa lucha fundacional de Israel se trivializa y lo que tenemos ya no es siquiera una lucha de los humanos contra las fuerzas divinas sino una lectura desmoralizadora del pasaje mencionado.

En *PyA*, además, tenemos la voz del profesor²¹. Su presencia es corta, pero significativa. A través de ésta observamos la materialización de las temáticas y visiones antipoéticas: por ejemplo, el desasosiego y la desfiguración física, moral e intelectual. Sin embargo, queda en el linde entre un profesor frustrado y el energúmeno como tal. Así que lo ubicamos en la transición del poeta al antipoeta. He aquí su aparición en “Autorretrato”. Observemos su gradual caída, cercana al energúmeno:

Considerad, muchachos,
esta lengua roída por el cáncer:
soy profesor en un liceo oscuro
he perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
hago cuarenta horas semanales).
¿Qué os parece mi cara abofeteada?
¡Verdad que inspira lástima mirarme!
Y qué decís de esta nariz podrida
por la cal de la tiza degradante.

En materia de ojos, a tres metros
no reconozco ni a mi propia madre.
¿Qué me sucede? –Nada.
Me los he arruinado haciendo clases:
la mala luz, el sol,
la venenosa luna miserable. (1954: 55-56)

En este primer momento del antipoema podemos observar el desastroso estado físico y anímico del profesor, generado –así lo afirma– por la enorme exigencia que su labor docente posee. La caracterización de sí mismo es desgarradora: la lengua roída por el cáncer, la nariz malsana. Esto nos otorga la imagen de un sujeto cercano al energúmeno, donde la voluntad autodestructiva es altamente violenta y, sobre todo, anuncia la degradación del hablante y de su entorno. Parra crea la antesala de la obsesión a la auto marginación, a la imagen fúnebre, al aspecto de lo que consideramos como el energúmeno.

²¹ Un número importante de críticos ha relacionado a Nicanor Parra con esta voz lírica, debido a que el poeta dedicó años de su vida a la enseñanza. Es justamente, afirman los estudiosos, que durante la elaboración de *Poemas y antipoemas* el poeta se encontraba impartiendo clase. Véase: Hugo Montes (1970), Leonidas Morales (1972), Iván Carrasco (1992).

En el poema “Autorretrato” se encuentra un sujeto lírico de proporciones fatídicas y de suma crítica hacia su persona similar al energúmeno, no obstante, la diferencia que nosotros observamos consiste en que este profesor no emite una crítica puntual a los discursos político, ideológico y social como sí lo realiza el energúmeno. Además, su presencia es corta, pero significativa. A través de ésta observamos la consolidación de las temáticas y visiones antipoéticas: el desasosiego, la incertidumbre, la desfiguración de sí mismo.

Y todo para qué:
para ganar un pan imperdonable
duro como la cara del burgués
y con sabor y con olor a sangre.
¡Para qué hemos nacido como hombres
si nos dan una muerte de animales! (1954: 56)

Ciertamente existe una crítica laboral en los versos del poema, una diatriba contra las jornadas de sobreexplotación donde arbitrariamente se exceden las actividades, horas y responsabilidades, incluso todas llevadas al extremo de difuminar, afirma el antipoeta, la línea entre lo humano y lo animal. Este exceso de trabajo provoca en el sujeto lírico la desfiguración emocional e intelectual:

Por el exceso de trabajo, a veces
veo formas extrañas en el aire,
oigo carreras locas,
risas, conversaciones criminales.
Observad estas manos
y estas mejillas blancas de cadáver,
estos escasos pelos que me quedan,
¡estas negras arrugas infernales!
Sin embargo yo fui tal como ustedes,
joven, lleno de bellos ideales,
soñé fundiendo el cobre
y limando las caras del diamante:
aquí me tienen hoy
detrás de este mesón inconfortable
embrutecido por el sonsonete
de las quinientas horas semanales. (56)

El remate de los dos últimos versos refuerza la crítica a la sobreexplotación laboral. El “sonsonete” crea la imagen interminable de una labor que ahora se extiende a las “500 horas laborales”. Ese es el efecto de las jornadas excesivas: jamás termina el horario ni las actividades. ¿Por qué afirmamos que el profesor se acerca al energúmeno pero que aún no lo es del todo? Si bien el profesor se caracteriza de manera desfigurada, en desastroso estado anímico y mental, no arremete como lo hará el energúmeno. Este último no deja, diría Parra, “títtere con cabeza”. Esto es, Parra realiza una protesta social en la que denuncia la crueldad a través de la voz ya anunciada, pero será con la figura del energúmeno donde alcanzará la desmitificación de los conceptos que sostienen a Occidente con el recurso de la ironía.

2. El *ethos* del energúmeno en la antipoesía de Nicanor Parra

En el apartado anterior mencionamos algunas de las voces líricas dentro de la antipoesía de Nicanor Parra, entre las que destacamos las del vate-payador (“Tonada fundamental” y “Péndulo”), viajero nostálgico, (“Valparaíso, Toro de niebla”), puesto que, para nosotros, estas ejemplifican varias de las facetas literarias en los primeros trazos de Parra. En contraposición a las mencionadas, ahora escucharemos la voz que corresponde al energúmeno, la cual concentra el aspecto más subversivo e irónico de la obra.

El energúmeno es una figura sumamente interesante. Este sujeto, definido tanto como una “persona que está enfurecida hasta la locura” (Diccionario del Español de México, El Colegio de México, en línea) hasta un “poseído por el demonio” (Diccionario de la Lengua Española, RAE, en línea), posee una profunda connotación en torno a la violencia y al arrebato. La primera definición se acerca más a su origen griego, “ἐνεργούμενος” la cual consistía en “que ha sido internamente activado por una fuerza”; posteriormente, este vocablo se reconfiguró en el latín medieval a *energumēnus*, adquiriendo una ligera pero importante

variación: “poseído por una fuerza maligna”, cercana a la segunda acepción. De estas connotaciones concluimos un punto importante: este sujeto es un ser desdoblado que se encuentra secuestrado por una fuerza superior a su voluntad, se habla de un endemoniado, de un colérico. La constante aquí es ese poder excesivo que lo embarga, que lo transforma en otro.

Este desdoblamiento a un “otro” encaja muy bien con la imagen del antipoeta, ya que este es, ligeramente, el desdoblamiento del poeta demiurgo, su versión opuesta; es decir, el antipoeta posee una fuerza que lo sobrepasa transformándolo en otro, con arrebatos violentos, crisis de la personalidad, un desasosiego existencial, un cuestionamiento del fondo y de las formas.

En este sentido, el energúmeno que emerge en la antipoesía es la radicalización del antipoeta, cuya energía lo impulsa al forcejeo contra las fuerzas que considera dañinas. Si bien el sujeto en cuestión no tiene connotaciones religiosas (posesiones por demonios)²², sí es finalmente un poseso que exterioriza una locura causada por la incertidumbre de su entorno. En este momento, el alegato que emana del energúmeno es la ironía y el sarcasmo, diatriba que, a su vez, puede significar un discurso desdoblado: la ironía como el decir lo contrario. Por lo tanto, el energúmeno parraciano resulta ser la consecuencia obligada del antipoeta. La violencia que este ejerce, contra sí mismo o contra el prójimo, representa su estado natural:

ya que la furia los enceguece, obnubila su razón, pues ya no son ellos, sino el espíritu del mal que se ha incorporado a su cuerpo, desalojando el alma de su original poseedor. Como quien padece una posesión demoníaca se muestra agitado, exaltado, violento y alborotado, toda persona que actúe de tal manera, por problemas psiquiátricos o psicológicos, recibe actualmente el atributo de energúmeno. (De Conceptos, en línea)²³

²² Es importante enfatizar que la furia y posesión del energúmeno de la antipoesía no tiene relación con algún matiz religioso. Si bien hay momentos donde esa cólera es respuesta a elementos opresores que impone la Iglesia, no existe ningún indicio que señale la presencia de demonios o espíritus de corte religioso.

²³ Consultado en De Conceptos, en <https://deconceptos.com/ciencias-sociales/energumeno>, disponible en línea.

Dicho esto, el energúmeno que nos incumbe tiene graves problemas psicológicos generados por las problemáticas sociales externas. Será nuestro deber identificar las causas que derrumban al antipoeta para transformarlo en el sujeto que tanto hemos anunciado.

El energúmeno aparece explícitamente por primera vez en el poema “La batalla campal”, de la sección “Otros poemas”, en el compilado *Obra gruesa*²⁴, de 1969. Reproducimos el poema en su totalidad:

la cosa comienza con un
DESFILE NOCTURNO DE ENERGÚMENOS
por el centro de la ciudad:

¡muerte sí!
¡funerales nó!

¡muerte sí!
¡funerales nó!

¡muerte sí!
¡funerales nó!

LOS ROBBOTS OBSERVAN EL DESFILE DESDE SUS
CARROS DE COMBATE

y continúa al día siguiente
A LA HORA DE MAYOR TRÁFICO
-entre 1 y 2 de la tarde-
BAJO UN SOL ABRASADOR
con una
MANIFESTACIÓN PACÍFICA DE ENERGÚMENOS
envueltos en sábanas -con antorchas y cucuruchos
FRENTE A UNA TIENDA DE POMPAS FÚNEBRES

En teoría no molestan a nadie
y de hecho no hacen otra cosa
que cantar y bailar en tiempo de cumbia
DOS FRASES QUE REPITEN HASTA EL INFINITO

²⁴ Esta presentación editorial reúne la entonces obra completa de Parra, que realizó entre 1954 y 1969. Sin embargo, en *Obra Gruesa* se excluyó el *Cancionero sin nombre* debido al rechazo que el autor le tiene al poemario, puesto que lo considera como obra inmadura de su juventud, que se forma socarrona se dirige a este como un “pescado de juventud”.

¡muerte sí!
¡funerales nó!

¡muerte sí!
¡funerales nó!

¡muerte sí!
¡funerales nó!

PERO LOS ROBBOTS OBSERVAN ATENTAMENTE
LOS ACONTECIMIENTOS DESDE SUS CARROS DE COMBATE

al tercer día

LOS ENERGÚMENOS
SE DIRIGEN TRANQUILAMENTE A SUS CASAS

después de varias horas de baile desenfrenado
FRENTE A LA MONEDA
cuando aparecen en escena los robbots
y comienza la batalla campal

Y COMIENZA LA BATALLA CAMPAL

¡Y COMIENZA LA BATALLA CAMPAL! (1969: 251-252)

En este antipoema se puede plantear que la figura en cuestión es proclive a la combatividad, a la manifestación y a la afirmación de la muerte como elemento liberador. Esto adquiere un sentido más crítico cuando observamos que la batalla campal, señalada en los versos, es contra los “robbots” –alusión al ejército en sus tanques de combate– frente a La Moneda, sede del gobierno chileno, en una escena donde inicia una pugna en el contexto social y político a finales de los sesenta, cuando la “nueva derecha” chilena (Stéphane Boisard, 2015) gobernaba el país, en un ambiente polarizado entre el conservadurismo y el emergente socialismo liderado por Salvador Allende. Parra observa este contexto y habla de aquello que le preocupa: la represión ejecutada por la milicia chilena. En otras palabras, a través de las figuras vociferantes y violentas como el energúmeno, Parra realiza una crítica a la realidad social, política, cultural, económica y religiosa en su país.

Lo anterior también lo podemos observar en la voz de Domingo Zárata, mejor conocido como “El Cristo de Elqui”, que, si bien fue una persona histórica²⁵, es ficcionalizada por Parra en los poemarios *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979). A dicha figura le asigna un perfil socarrón, burlesco e irreverente. En ella podemos observar que por algunos momentos el nivel de violencia es similar al que manifiesta el energúmeno; asimismo, la subversión y la crítica social-política son igualmente profundas; además, es importante señalar que el Cristo de Elqui criticaba la dictadura de Augusto Pinochet desde una aparente locura: idéntica a la que distingue al energúmeno. Veamos la descripción que este profeta hace de sí mismo:

CREO no equivocarme
cuando digo que soy un desdichado
un peso muerto para la sociedad
una especie de Caja de Pandora
nada me satisface plenamente
el sagrado recuerdo de mi madre
no me deja pensar en otra cosa
llena todo el ámbito de mi espíritu
no gano nada con levantarme temprano
o con dormir 48 horas consecutivas
cuando me dan los monos
y eso puede ocurrir en cualquier momento
no soy capaz ni de leer el diario
si no fuera por esta enfermedad
hubiera sido lo que hubiera querido
militar o marino por qué no
soy tan chileno como cualquier otro
a pesar de que en lo más íntimo de mi corazón
el oficio que más me satisface
es el oficio de albañil
¿hay algo más hermoso
que construirse la propia vivienda
cómo lo hacen los hermanos pájaros?
Imposible señoras y señores
sin embargo yo tengo que esperar
puesto que todavía no se cumple la penitencia (“XXXI”, 2011, tomo 2: 321)

²⁵ Domingo Zárata Vega, de origen palestino según Juan Guillermo Prado en *Los iluminados del Valle de Elqui* (1990), fue un ermitaño que vivió en los prados del Valle de Elqui, en Chile.

La descripción que el autoproclamado Cristo hace de su persona nos recuerda a aquella que el profesor de la antipoesía realiza también en “Autorretrato”. En ambas voces, la desfiguración del yo acontece de manera hiriente en los planos anímico, moral y físico, cuya finalidad es reducir al sujeto a un estado de neurosis. Estas similitudes nos dan pauta para pensar que en tal proceder autodestructivo se encuentra el germen de la voz del energúmeno; momentos donde el sujeto se encuentra cargado de una fuerza combativa que posteriormente se descarga en sarcasmos, ironías y severas críticas al sistema social, político y cultural del siglo XX. Para esta voz, el estado de neurosis es sumamente importante porque, nos afirma,

LA NEUROSIS no es una enfermedad
es una concentración de energía psíquica
que debemos saber aprovechar
un neurótico bien administrado
rinde el doble o el triple que un sujeto normal
tomen el caso de Napoleón Bonaparte
de don Miguel de Cervantes Saavedra
de don Alonso de Ercilla y Zúñiga
de Cristóbal Colón
del portugués Hernando de Magallanes
el primero que le dio vuelta al mundo
y de tantos otros genios inconmensurables

quién va a poner en duda
la grandeza de todos estos hombres
y sin embargo y todos eran neuróticos (“XXXVII”, 2011, tomo 2: 332)

La neurosis es otra de las claves conceptuales para entender la propuesta antipoética de Parra. Si leemos la obra parraciana desde esta perspectiva visualizaremos la magnitud crítica subyacente en los antipoemas. Ahora, si pensamos que el energúmeno es quien se expresa a través de dicha neurosis, se abre una ruta de lectura sumamente reveladora del universo poético de Parra, rasgo que no tendrá parangón en la literatura chilena de su tiempo.

En este estado de cosas, el sujeto en cuestión es de suma importancia para comprender la magnitud subversiva en la obra de Parra, puesto que su crítica social y política provoca un efecto demoledor en el pensamiento de lector. Es decir, el energúmeno, sumergido en su condición neurótica, expresa la realidad sin tapujos, aun cuando ésta puede herirlo de muerte: la condición humana, guerras mundiales, explotación del hombre por el hombre, el desastre ecológico, por mencionar algunos temas que causan un fuerte impacto en las emociones del ser humano.

Hemos afirmado que, en un primer momento, el energúmeno se inmola como parte de su estado neurótico. Mediante dicho proceder, este sujeto construye la representación de su figura, un *ethos*, dentro de la antipoesía en varios y dispersos momentos en toda la obra, en muchos de estos casos él lo de manera explícita y en otros de manera sutil y disimulada. Nosotros pretendemos extraer de la poética parraciana los momentos que consideramos de mayor actividad del energúmeno, esto con la finalidad de vislumbrarlo como elemento trascendental en el quehacer antipoético.

En el artículo “El *ethos* y la voz de lo escrito”, Dominique Maingueneau reflexiona en torno al concepto *ethos* para articular, con base en una serie de nociones como vocalidad, tono, garante, carácter y corporalidad, la “instancia subjetiva que se manifiesta en el discurso escrito y oral” (1996: 79). Esto quiere decir que todo discurso conforme se enuncia posee una personalidad que emanada del enunciador, donde dicha personalidad promueve una visión y aprehensión del universo con una fuerte carga de valores, emociones y filosofías de dicho sujeto discursivo. A través del *ethos*, nos afirma, es posible observar la representación física y subjetiva, comportamiento, temperamento, lenguaje y discurso del sujeto en cuestión.

Esta aproximación metódica, como anteriormente lo mencionamos, nos ayudará a observar y delimitar el *ethos* del energúmeno dentro de la antipoesía: su carácter ante la

realidad que se le presenta, su estado anímico, su lenguaje; acto que, además, nos permitirá diferenciarlo de las demás voces que se dan cita en la obra parraciana.

Maingueneau, para la articulación del ethos, afirma que todo discurso posee una vocalidad, algo o alguien que habla y articula el discurso, es decir, este elemento contiene “una dimensión constitutiva de la identidad de un posicionamiento discursivo, es como un aliento originario que remite a la intención de una consciencia” (81). Dicho en otras palabras, la vocalidad funge como el proceso de enunciación, escrito u oral, de la subjetividad subyacente que, a la par de la enunciación, está configurando su propia identidad (pensamientos, sentimientos, filias, fobias, intereses, etcétera) y conciencia de sí y del mundo.

Tal vocalidad, nos dice el autor, además posee un tono con el que se “testifica lo que dice”; es la manera como se pronuncia el discurso: solemne, iracundo, irónico, sarcástico, tierno, festivo, por mencionar algunos. Este rasgo implica, además, la determinación del cuerpo enunciador (80). Esto es que, a través de la vocalidad y el tono, en el proceso de la enunciación, la corporalidad del enunciador comienza a tomar forma dentro del discurso. Esta corporeización dará forma al “garante”, quien, afirma el crítico francés, otorga la legitimidad del propio discurso que lo encarna:

La instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso, escrito u oral, no se puede aprehender únicamente como estatuto o en tanto que rol sino como “voz”, es más, como cuerpo “enunciante” especificado históricamente e inscripto en una situación que su misma enunciación presupone y a la vez valida progresivamente. (Maingueneau, 1996: 79)

Además, “el enunciador debe legitimar su decir: en su discurso se otorga una posición institucional y marca su relación con un saber. Pero no se manifiesta claramente como un rol y un estatuto, sino que también se deja aprehender como una voz y un cuerpo”. (2005: 246-247)

En dicha corporeización, la presentación física del garante ocurre: alta, mediana o baja estatura, peinado o despeinado, aseado o sucio, vestido con elegancia o harapos, etcétera. A la par de lo

anterior, también se construye el perfil “psicológico” de la vocalidad: las facultades y operaciones del garante, que están sumamente relacionadas con “estereotipos e involucra cierto número de situaciones estereotípicas que se corresponden con esos comportamientos.” (Bermúdez, 2007)

Es importante mencionar que el vocabulario, el uso consciente del discurso, posee un papel fundamental en la configuración del ethos, puesto que a través de éste existe un posicionamiento en el mundo, tanto social como literario, que representa un ser y un estar en esa dinámica política-social: propiedades éticas y morales del enunciador. Toda esa articulación propone identificar “un arte de vivir” del sujeto que construye el discurso. Dicho todo esto, es a partir de la propuesta de Maingueneau como podremos visualizar la vocalidad surgida en la obra antipoética que corresponde al energúmeno, de la cual nos ocuparemos en las siguientes líneas.

Dicha vocalidad “energuménica” (de aquí en adelante sólo como *vocalidad*) la identificamos por primera vez en el antipoema “Epitafio”:

De estatura mediana,
Con una voz ni delgada ni gruesa,
Hijo mayor de profesor primario
Y de una modista de trastienda;
Flaco de nacimiento
Aunque devoto de la buena mesa;
De mejillas escuálidas
Y de más bien abundantes orejas;
Con un rostro cuadrado
En que los ojos se abren apenas
Y una nariz de boxeador mulato
Baja a la boca de ídolo azteca
—Todo esto bañado
Por una luz entre irónica y pérfida—
Ni muy listo ni tonto de remate
Fui lo que fui: una mezcla
De vinagre y aceite de comer
¡Un embutido de ángel y bestia! (Parra, 1954: 68, las cursivas son nuestras)

En este antipoema se describe físicamente a la voz lírica, sin embargo, también es posible distinguir a través del tono un tanto paródico algunos rasgos psicológicos y de carácter. En este poema, la vocalidad se enuncia a sí misma en un tono agraviante, desaliñado e insufrible. En esta autorrepresentación con rasgos de deterioro o extrañeza corporal, dicho sujeto se expresa con severidad “¡Un embutido de ángel y bestia!”, lo que da pauta para pensar en un primer momento su inestabilidad emocional. Con este primer antipoema Parra rompe con la imagen del poeta solemne y propone, en cambio, un sujeto un tanto perturbado y en estado de desasosiego.

“El peregrino” significa el segundo momento en el que la vocalidad “energuménica” se hace presente. En este antipoema, el tono adquiere fuerza al reclamar la atención:

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,
El placer y el dolor pueden aguardar a la puerta:
Una voz se oye desde este lado de la república.
¡Atención, señoras y señores! ¡un momento de atención! (1954: 101)

En este poema podemos observar otra de las características que dan forma a la figura en cuestión: la confrontación con el interlocutor. En este fragmento, la vocalidad apela al público en general de manera enérgica, deseosa de hacerse escuchar para transmitir su mensaje. Los siguientes versos sirven para definirse y, a su vez, anunciar su talento antiliterario:

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. (1954: 102, las cursivas son nuestras)

Estos versos delimitan con claridad la fuerza del energúmeno. Su origen, un “alma que ha estado embotellada durante años / en una especie de abismo sexual e intelectual”, promueve esta irrupción temperamental, la cual ocurre de manera similar al nacimiento de un volcán –si se me permite dicha imagen: sorpresiva, instantánea, violenta, impetuosa–, donde la inconformidad por el pasado, presente y futuro le genera una gran incertidumbre y acentúa su desastroso estado mental, puesto que, “[...] el jardín se cubre de moscas”.

En los dos antipoemas arriba mencionados es posible visualizar los conceptos que Maingueneau propone para la articulación del ethos: la vocalidad enunciada cuyo tono iracundo promueve la representación del energúmeno, que a su vez legitima y otorga una congruencia entre lo dicho y lo representado. Los rasgos psicológicos del energúmeno se muestran con el verso “Me encuentro en un desastroso estado mental”, afirmación que engloba y es coherente con ese sujeto nauseabundo y vociferante que tanto hemos citado.

Tomamos otro antipoema, titulado “Recuerdos de juventud” (de *PyA*), para profundizar en el carácter psicológico del energúmeno:

Lo cierto es que yo iba de un lado a otro,
A veces chocaba con los árboles,
Chocaba con los mendigos,
Me abría paso a través de un bosque de sillas y mesas,
Con el alma en un hilo veía caer las grandes hojas. (1954: 111, las cursivas son nuestras)

En los primeros (anti)versos de este poema, la vocalidad y el tono sugieren un garante confundido, tambaleándose de un lado a otro, como extraviado y en latente estado de caída, tanto física como espiritual, dos planos que encajan perfectamente con el energúmeno: un sujeto desfalleciente y a la vez poseído por fuerzas desconocidas, o bien internas pero que sobrepasan su capacidad de control.

Pero todo era inútil,
Cada vez me hundía más y más en una especie de jalea;
La gente se reía de mis arrebatos,

Los individuos se agitaban en sus butacas como algas movidas por las olas
Y las mujeres me dirigían miradas de odio
Haciéndome subir, haciéndome bajar,
Haciéndome llorar y reír en contra de mi voluntad. (111)

Los rasgos psicológicos y emocionales de esta vocalidad se encuentran en altibajos constantes que, incluso, afirma, son en contra de su voluntad. Tales arrebatos son causa y consecuencia de su inevitable hundimiento personal. El energúmeno, garante de dicha enunciación, proyecta el desasosiego que le distingue, y que más adelante le creará náusea:

De todo esto resultó un sentimiento de asco,
Resultó una tempestad de frases incoherentes,
Amenazas, insultos, juramentos que no venían al caso,
Resultaron unos movimientos agotadores de caderas,
Aquellos bailes fúnebres
Que me dejaban sin respiración
Y que me impedían levantar cabeza durante días,
Durante noches. (112)

En el fragmento anterior la locura llega como arrebato en la vocalidad, la cual arroja, afirma, “frases incoherentes / Amenazas, insultos, juramentos que no venían al caso”. Llegado a este momento, el energúmeno sufre con mayor fuerza la posesión que lo agravia hasta el estado de trastorno y que lo orilla a la soledad y al abandono:

Yo iba de un lado a otro, es verdad,
Mi alma flotaba en las calles
Pidiendo socorro, pidiendo un poco de ternura;
Con una hoja de papel y un lápiz yo entraba en los cementerios
Dispuesto a no dejarme engañar.
Daba vueltas y vueltas en torno al mismo asunto,
Observaba de cerca las cosas
O en un ataque de ira me arrancaba los cabellos. (112: las cursivas son nuestras)

La vesania a la que es sometida la vocalidad “energuménica”, en la continua enunciación, corporeiza al sujeto en cuestión, de tener un primer acercamiento psicológico, se logra construir algo de su físico: su cabeza puede encontrarse despeinada y herida por arrancarse los cabellos durante sus ataques de ira. Si bien es una muy breve línea que hace referencia al

cuerpo, ésta basta para proyectar con claridad al sujeto en cuestión. Y si se retoma el antipoema “Epitafio”, específicamente el verso que enuncia a la vocalidad como un “embutido de ángel y bestia” (donde también es un profesor quien habla), es posible configurar con más detalles al energúmeno antipoético que, para la impresión de su fisonomía y entorno, es semejante a un “fenómeno de circo” para quienes le ven en las salas de clases o en los ateneos:

De esa manera hice mi debut en las salas de clases,
Como un herido a bala me arrastré por los ateneos,
Crucé el umbral de las casas particulares,
Con el filo de la lengua traté de comunicarme con los espectadores:
Ellos leían el periódico
O desaparecían detrás de un taxi.

¡Adónde ir entonces!
A esas horas el comercio estaba cerrado;
Yo pensaba en un trozo de cebolla visto durante la cena
Y en el abismo que nos separa de los otros abismos. (113)

En el cierre del antipoema, la vocalidad centra su atención en una aseveración que será una constante en la obra de Parra: una crisis existencial. El poeta chileno, incluso, ha sido considerado como un existencialista de la postguerra (Schopf, 2000: 171), debido a que sufrió una de las épocas más cruentas en cuanto a situaciones sociales, económicas y políticas, las cuales pueden poner en entredicho el sentido de la vida. El energúmeno expresa su conflicto existencial a través de un lirismo agresivo con magnitudes esquizofrénicas, donde la figuración de sí mismo y del entorno adquiere una degradación cada vez más profunda:

No doy a nadie el derecho.
Adoro un trozo de trapo.
Traslado tumbas de lugar.

Traslado tumbas de lugar.
No doy a nadie el derecho.
Yo soy un tipo ridículo
A los rayos del sol,
Azote de las fuentes de soda
Yo me muero de rabia.

Yo no tengo remedio,
Mis propios pelos me acusan

En un altar de ocasión
Las máquinas no perdonan.

Me río detrás de una silla,
mi cara se llena de moscas.

Yo soy quien se expresa mal
Expresa en vistas de qué.

Yo tartamudeo,
Con el pie toco una especie de feto.

¿Para qué son estos estómagos?
¿Quién hizo esta mescolanza?
Lo mejor es hacer el indio.
Yo digo una cosa por otra. (Parra, 1954: 78)

Esta vocalidad tiene un aliento proclive a la violencia, con una visión crítica y autocrítica, lacerante de sí misma, además de contar con un afán inquebrantable de nombrar su realidad sin tapujos o “medias tintas” –por llamarlo de alguna manera–, ya que arremete en contra de los cimientos sociales y culturales que permean una realidad para él atroz y decadente. Su fuerza antisimbólica contiene una impresionante voluntad desmitificadora, pues la serie de mecanismos políticos, sociales, literarios y poéticos es arremetida por una actitud agresiva y brutal poco vista en la literatura hispanoamericana contemporánea. Dicha agresividad puede constatarse en el antipoema “Moscas en la mierda” que pertenece al poemario *Hojas de Parra*, de 1985, aunque en este, desde nuestro análisis, el energúmeno sigue cifrado entre líneas:

Al señor -al turista -al revolucionario
me gustaría hacerles una sola pregunta:
¿alguna vez vieron una nube de moscas
revolotear en torno a una plasta de mierda
aterrizar y trabajar en la mierda?
¿han visto moscas alguna vez en la mierda?

porque yo nací y me crié con las moscas
en una casa rodeada de mierda (45)

Tomando los conceptos de vocalidad, tono, garante, carácter y corporalidad de Maingueneau, es posible capturar al energúmeno cifrado en el antipoema. La vocalidad en clave

“energuménica” posee un tono iracundo, insolente, con un vocabulario agresivo²⁶, cuyo carácter muestra a un sujeto combativo y lleno de rencor, o al menos en una clara insatisfacción por su condición: una casa rodeada de mierda que, desde una lectura más atenta, este poema funge como una crítica social. El energúmeno cuestiona todo. Su actitud libérrima y transgresora no menoscaba ninguna línea de acción: todo, incluso él mismo, es objeto de crítica:

Primer cometido
del energúmeno
revolucionar
a los revolucionarios
obligarlos a que
se suelten las trenzas (1972: 557)

Consideramos que el energúmeno es por condición un revolucionario, puesto que su desdoblamiento escapa y arremete en contra de todo los parámetros que establecen un “comportamiento normal” en lo individual, lo social y, por extensión, en lo político; bajo esta premisa, el artefacto arriba citado adquiere mayor fuerza: el energúmeno pretende revolucionar sus propias ideas y así procurar que todo acto revolucionario se encuentre en constante autocrítica y dinamismo, de tal manera que esto le permita no estancarse en escenarios contra revolucionarios. Esto es que tanto el pensamiento como la actitud del energúmeno se sustentan en procurar la transformación de una realidad que él considera falsa y cruel.

En una carta abierta dirigida al presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, enviada y publicada en el diario *El Mercurio* (5 de julio de 1970), el mismo Nicanor Parra afirma que “el energúmeno es un sujeto contradictorio, rebosante de vida, en conflicto permanente

²⁶ Recordemos que esto estuvo anunciado en “Advertencia al lector”: “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.” (1954: 72)

con los demás y consigo mismo. De un energúmeno chileno se puede esperar prácticamente todo. Se abanica hasta con la propia idea de revolución” (Parra, 2006: 976-979).

Fernando Alegría, en *Literatura y revolución*, establece la estrecha relación entre estos dos conceptos como acciones para la transformación político social de América Latina. De este libro, nos gustaría rescatar una pregunta medular en su postura: ¿Cuáles pudieran ser, entonces, los factores distintivos para establecer con alguna precisión la línea del desarrollo en el escritor revolucionario dentro de la novela latinoamericana del siglo XX? Si bien es cierto que él se refiere a la narrativa de nuestro continente, consideramos que esto podría aplicarse al fenómeno poético, puesto que éste ha demostrado ser un acto a contracorriente que revoluciona el mismo acto de escritura, incluso siendo de menor extensión como lo es la novela, pero que también contiene efectos sumamente demoledores.

Alegría señala tres facetas que caracterizan a la literatura revolucionaria en América Latina, a saber: técnica, lenguaje y actitud del narrador (Alegría, 1976: 17), no obstante, a la par de este último elemento colocamos al poeta. A través de estas facetas la literatura revolucionaria se prepara para transformar la realidad próxima, y estas describen con exactitud la obra antipoética. La técnica parraciana consiste en el destronamiento de lo que en ese entonces se consideraba como poesía, incluyendo a la figura del poeta. Parra irrumpe con su novedosa propuesta dentro de la tradición chilena y, de manera lúdica, con esta crea una nueva forma de concebir poesía. La técnica, en este renovado estilo de Parra, consiste en utilizar el verso endecasílabo no para recitar temas solemnes, sino para tratar lo cotidiano, lo popular, la fatalidad y la condición humana del chileno de medio siglo. Esto a través de la socarronería, la ironía, el sarcasmo y un humor a veces agrídulce; sin embargo, todo esto responde a la intención de revitalizar el espacio poético.

Parra recurre a un lenguaje coloquial, aquel que es propio del sujeto ordinario. Si el antipoeta insiste en extender los parámetros poéticos es para otorgar claridad en el mensaje de la poesía. Dicho mensaje, nos dice, sólo será posible a través de la apertura conceptual y formal (1958: 381). He aquí la revolución poética de Parra, permitir que más lectores, experimentados o no, accedan al universo poético. Esta nueva razón se concretiza en un tornasol de voces líricas que representan al pueblo chileno; no obstante, consideramos que esta revolución poética (técnica y formal) adquiere plenitud en la voz del energúmeno, quien se convierte en la tercera faceta que distingue Alegría: la actitud del narrador, que en este caso es una voz poética. El energúmeno encarna ese sujeto revolucionario que Alegría observa en esa escritura revolucionaria:

La primera misión del narrador anti-retórico fue, pues, intentar la re-creación del lenguaje vivo, ir al re-encuentro de los usos y significados primeros, borrar drásticamente la adiposidad de ese idioma que, según dice Cortázar en *Rayuela*, nos llega ya rumiado y falsificado por su acoplamiento innoble con una realidad también falsa; buscar esa relación íntima, insobornable, con el mundo que nos rodea, como ya lo hiciera compleja, ardua, trágicamente Vallejo en su poesía de afirmaciones cotidianas. Llamar a las cosas por su nombre para que vuelvan a vivir y tengan otra vez el sentido de nuestra realidad (1976: 20).

Ese narrador anti-retórico es semejante al energúmeno, puesto que ambos aportan de manera eficaz actos literarios que pretenden un proceso revolucionario. El energúmeno-antipoeta revoluciona la creación literaria para devolverle vitalidad; recordemos el artefacto visual: “Primer cometido / del energúmeno / revolucionar / a los revolucionarios / obligarlos a que / se suelten las trenzas”. Insistimos, el antipoeta es un sujeto revolucionario por excelencia, pero esa revolución únicamente trascenderá a través de la figura del energúmeno. Este es el culmen de la radicalidad crítica y literaria en la antipoesía. Las técnicas revolucionarias del arte, afirma Fernando Alegría, son el producto de una concepción revolucionaria del mundo, existen y prueban su valor únicamente en la medida que afectan y cambian a la sociedad y al artista en su más íntima y auténtica realidad (1976: 10). Así es Parra

cuando presenta su antipoesía como una actitud y acción para cambiar la realidad latinoamericana.

El antipoeta provoca una escisión en la literatura y pensamiento de nuestro continente; y, esto lo hace desde distintas trincheras: derechos humanos, ecología, política, filosofía, economía, física, religión, por mencionar algunas temáticas. Todas estas son preocupaciones constantes en la antipoesía y que en la voz del energúmeno encuentran una perfecta vía para transmitir la crítica de la realidad que le rodea.

La antipoesía entiende el acto creativo como un proceso revolucionario, el cual implica desmitificar la realidad que acontece frente a esta, incluso cuando dicha realidad pueda ser demoledora. En la obra de Parra el antipoeta se convirtió en un energúmeno²⁷ cuando se percató de las graves circunstancias humanas de mediados XX, y aún sabiendo que tratar de develar las falsedades de los discursos en Occidente le conllevará el hundimiento anímico y físico: “su visión del mundo encierra una simplificación deliberada, una síntesis directa y específica de la decadencia moderna. Desarmándolo todo para destacar ciertos gestos, ciertos actos, ciertas ideas, y exhibirlos en su falta de sentido”, afirma Alegría (1972: 183). Sin embargo, el energúmeno optará por continuar en su encrucijada pese a las adversidades que pronto se presentarán.

Ciertamente, el antipoeta es capaz de exhibir los fraudes de la modernidad; no obstante, proponemos que sólo a través de la figura del energúmeno la antipoesía logrará su cometido: observar la realidad tal y como es, pues “el suyo es un mundo de equivocaciones. Un absurdo trágico que empieza por ser un rasgo de ingenio. Parra se considera un poeta de la claridad. ¿Qué es la claridad? Ver claramente qué podrido está el mundo, qué impotente y

²⁷ En varios momentos de la poesía hispanoamericana aparece el antipoeta como voz lírica, por ejemplo, escritores como Enrique Bustamante Ballivián, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Gerardo Diego la ocupan como recurso literario; sin embargo, no lo hacen de la manera que describe Fernando Alegría: agresivo, crítico, socarrón y vehemente y crítico social, sino que estos siguen conservando el tono elevado de la poesía.

desdentado y calvo está el hombre” (Alegría, 1972: 183). Es necesario mencionar que es también la misma realidad la que está configurando al sujeto en cuestión, la razón de ser del energúmeno surge de las graves problemáticas sociales que acontecen en su contexto, por lo cual, sin entrar en titubeos, éste emprenderá su rumbo crítico para la desmitificación de esa realidad, y así pretender la salvación de sí y de sus semejantes.

Sólo la mirada del energúmeno podría soportar tanta destrucción. En otro apartado, Alegría habla brevemente del antipoeta que debería transformarse en un sujeto distinto, aunque en la misma línea que le permita sostenerse de pie en la tragedia de la vida, porque “desorganizado y violento, el mundo provoca al hombre y le induce a destruirse”. (183) Ciertamente, para el desasosiego que la existencia puede causar, el energúmeno utiliza sus mejores armas: la ironía, el absurdo, la socarronería. Con ellas, este sujeto se pertrecha del mundo que le rodea; sin embargo, su rabia no deja de aparecer. “Las imágenes de Parra son concretas, pero no precisamente lógicas, sino absurdas y llenas de una conciencia del pecado, del fracaso, del vacío que se transforma pronto en fría amargura y, particularmente, en una cólera extraña, una rabia que, por lo general, estalla en ademanes y palabras de autodestrucción” (Alegría, 183).

La diatriba que el energúmeno hace en los antipoemas expresa una convulsión interna; no obstante, es a través de su perfil irónico como sobrevive en ese mundo que nos cuenta. Ahora será necesario develar los rasgos irónicos que el energúmeno presenta.

3. LA CONFIGURACIÓN DE UN ETHOS IRÓNICO

3.1 Algunas consideraciones en torno al concepto ironía

La ironía es uno de los conceptos que más escapan en la teoría literaria. Su naturaleza la convierte en una gran problemática que muestra las posibles limitaciones de varias disciplinas

lingüísticas y filosóficas. Sería prácticamente imposible llegar a su definición unívoca; han transcurrido siglos desde que se convirtió en una preocupación intelectual sin llegar a un acuerdo que explique a cabalidad este fenómeno²⁸. Ciertamente existen definiciones de carácter introductorio; no obstante, como bien lo señala Pere Ballart, “no puede tomarse en vano el nombre de la ironía” (2004: 13).

Para tratar de llegar a buen puerto, nuestra propuesta estará encaminada a realizar el acercamiento semántico y pragmático del concepto ironía propuesto por Pere Ballart en *La figuración irónica en el discurso literario moderno*, centrando nuestra atención en lo que el hablante lírico quiere decir con sus ironías: cuáles son los alcances de las enunciaciones irónicas emitidas. Con esto podremos figurar un *ethos irónico* que, más adelante, equipararemos al *ethos* del energúmeno dentro de la antipoesía.

Compartimos la definición de Pere Ballart cuando afirma que la ironía es un fenómeno que escapa al encasillamiento y alcance de los tropos literarios y que posee la capacidad para ser considerado como un discurso por sí mismo (1994: 32-3). Este motivo, que la ironía escapa al encasillamiento conceptual, ya que efectivamente puede cumplir con los rasgos que la retórica identifica en los tropos, no obstante, puede ir más allá de estos y expresarse con múltiples variables incluso no textuales.

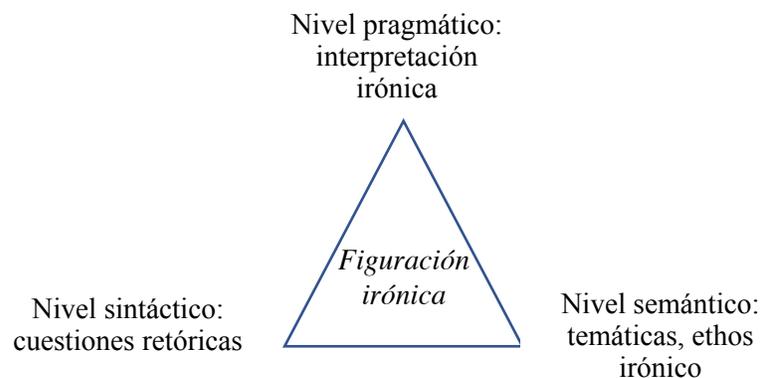
Considerando la ironía como acto discursivo, Ballart la define como *figuración irónica*, pues mediante esta propuesta:

hace mayor justicia a algunos pormenores del concepto. En tanto que derivado de figura, el término es fiel al origen de ironía como forma del discurso que modifica la expresión del pensamiento –lo que la distingue apropiadamente de modalidades como la sátira o lo grotesco,

²⁸ Realizar una investigación adecuada que explique la naturaleza y significación del concepto ironía podría implicar muchos años de estudio de especialización, así como la revisión exhaustiva de un enorme acervo bibliográfico, que, posiblemente, esto le otorgará mayor complejidad al tema. Sin embargo, nos parecen muy interesantes y apropiados los libros *Eironea. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (2004), de Pere Ballart, y *Poética de la ironía* (2003), de Pierre Schoentjes, donde los autores realizan un esquemático y profundo análisis histórico, retórico, lingüístico y pragmático en torno al concepto en cuestión. Estas dos publicaciones permiten una visión panorámica, además puntual, de la naturaleza de la ironía.

al tiempo que el carácter de la palabra, más abstracto y menos modular que el de figura, indica la mayor flexibilidad del fenómeno, su licencia para rebasar los estrechos lindes del tropo. Por añadidura, figuración tiene las connotaciones de simulación y fingimiento que la ironía posee, y designa a la vez la acción y el efecto de producir unos enunciados con ese valor. (361)

Bajo estos términos, Ballart propone una mirada más íntegra del concepto ironía, el cual –a su vez– yuxtapone con el término figuración, puesto que entre ambos se continúa tanto con la herencia de la ironía como expresión del pensamiento, como además de contener los elementos retóricos (lítotes, hipérboles, pretericiones, por ejemplo), incluso rasgos como la simulación o el fingimiento que tanto se le atribuyen. En resumen, Ballart basa su propuesta de figuración irónica en tres aspectos, a saber: sintáctico, semántico y pragmático. Nos permitimos presentar el siguiente esquema para visualizar la propuesta de Ballart:



Estos son los tres componentes que integran la figuración irónica que propone Pere Ballart. A través de estos elementos, la ironía, afirma el autor, podrá clarificar ese polimorfismo que la hace difícil clasificar en la crítica literaria. Estas implicaciones permitirán atender cada uno de los rasgos que integran cada nivel; por ejemplo, las investigaciones que adopten el nivel sintáctico podrán analizar minuciosamente los tropos de los que se vale la ironía, pero con miras a entender que la misma ironía es más compleja que dichos componentes retóricos. Así, se pretende que los análisis sobre el concepto tengan una perspectiva más integral, procurando

dar mayor claridad al organismo²⁹ llamado ironía y, sobre todo, reconociendo la importancia que recae en el receptor:

Este último detalle es particularmente significativo, pues permite alojar en un solo término las diversas vertientes del fenómeno: la intención que lleva a un ironista a disponer unas palabras o unos hechos conforme a una incongruencia organizada, su conformación material en el texto, y, finalmente, su reconocimiento por parte de la audiencia, que rehará el proceso en sentido inverso, modificando sus interpretaciones literales y figurándose otras, esta vez irónicas. (1994: 361-362)

Es momento de explicar los tres componentes de la figuración irónica que propone Pere Ballart. En el eje sintáctico, el autor barcelonés habla del conjunto de tropos y de la diferenciación que existe entre estos, no obstante, estas diferencias no impiden que estos tres ejes dialoguen entre sí momentáneamente si es que el discurso así lo requiere (1994: 363). Es a través de dichos procedimientos retóricos cómo la ironía se proyecta y alcanza una favorable cimentación y desviación del “grado cero” de la escritura; la permutación mediante los tropos le otorgará a la ironía una plenitud en su expresión:

A medida que nos internamos en el paradigma retórico propuesto, el potencial de la ironía como rector posible de toda alteración literaria de la norma no hace sino crecer ante nuestros ojos. No hay ninguna de las cuatro operaciones retóricas fundamentales (supresión, adjunción, supresión-adjunción y permutación) que no pueda ser utilizada en su favor por una figuración irónica. (367)

El segundo aspecto, el nivel semántico, para nuestro trabajo es de vital importancia, puesto que en este la ironía nos lleva a “hablar sus contenidos, del ethos que dibujan, así como de sus temas más recurrentes” (363). Esto nos permitirá construir ese tan esperado y necesario ethos del ironista para visualizar sus actitudes, su postura, incluso comprender el vocabulario que suele utilizar al momento de emitir sus irónicas sentencias. Además, siguiendo al crítico barcelonés, en el plano semántico se construye la visión del mundo que “siempre ha anidado

²⁹ Me permito recurrir al término orgánico debido a la disposición y desarrollo multifacético que este concepto adquiere, similar a un organismo vivo que posee una adaptabilidad y evolución acorde a las necesidades del entorno. De manera similar la ironía se adapta al hablante, al discurso o al contexto para potenciar su finalidad.

en la ironía, afín como ella a la paradoja y a lo relativo” (363), esto en una suerte de “filosofía del ironista”, si se nos permite resumirlo en unas palabras; Ballart afirma que esto se convierte en un “instrumento de vindicación, sirviendo a intereses de la sátira, o que en otras ocasiones sella sus pactos con fenómenos primordialmente literarios, como la intertextualidad, engendrando recursos tan sofisticados como el de la parodia” (363).

Continuando con el autor, corresponde a la vindicación incidir en los planos sociales, políticos, ideológicos, religiosos, morales, éticos, por mencionar algunos. Esto implica la postura ante el mundo y los semejantes, así como su reacción ante estos; esta última donde la ironía se acerca a la sátira, al sarcasmo, a la burla: “someter a la acción de la ironía un asunto del que nadie pueda sentirse desvinculado asegura, como es lógico, una implicación también estética (411). Esto da forma a un ethos del ironista, el cual desarrollaremos en el siguiente apartado.

Es sumamente importante mencionar que, en el plano semántico –según el autor–, la ironía se construye de manera diferente dependiendo del género literario que requiera su presencia; para él, las implicaciones sintagmáticas son distintas en la novela, la obra teatral y la poesía. En cada uno de estos géneros, la fisonomía de la ironía adquiere sutiles, pero importantes diferencias en los mecanismos que implica su configuración (hablaremos de esto en el apartado que corresponde al ethos irónico).

Por último, Ballart define el eje pragmático, en su sentido más general: “cómo el emisor del texto irónico [de]codifica su ‘doble’ información, y distribuye en el discurso una serie de marcadores que facultarán al receptor, en el otro extremo de este circuito comunicativo, para poder naturalizar cuantos significados, aparentes y reales, le son suministrados” (363) y cómo esto incide en los efectos humorísticos en la ironía y en los mensajes que ésta intenta comunicar: “una vez que el lector accede a este nivel, toda interpretación que decida aventurar

en un sentido irónico deberá buscar el refrendo del texto mismo”, es decir, la ironía no pretende, afirma el autor, una verdad absoluta, sino generar incertidumbre que, por lo demás, consiste en provocar contingencias en todo momento y lugar.

En cuanto a nuestro estudio, estos últimos dos elementos (semántico y pragmático) nos permitirán identificar la construcción irónica que ocurre en la antipoesía de Nicanor Parra, y así desentramar los alcances ideológicos, políticos, sociales y religiosos; gracias al nivel semántico, podremos construir un ethos del ironista: sus rasgos, actitudes y posturas ética y moral ante el contexto chileno de mediados de siglo XX. Así que, concluyendo este primer apartado, la ironía es más que el uso de tropos, “es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un despropósito abocado al fracaso” (23). En este tenor, la antipoesía por naturaleza (lo lleva en el nombre) es una propuesta irónica de gran escala, y si bien existen varias voces líricas que pueden usar este recurso, sólo a través del energúmeno alcanzará la desmitificación de los cimientos que sostienen a Occidente.

3.2 El ethos irónico

Una de las características fundamentales del energúmeno es su capacidad para ironizar el contexto que le rodea; y es mediante el desarrollo de este elemento que la crítica antipoética adquiere, además, una expresividad humorística lejana de similitudes con la poesía chilena de medio siglo. En efecto, en los antipoemas contemplamos variados momentos donde el recurso de la ironía se comporta de manera compleja, tanto que su clasificación podría realizarse por etapas creativas, por recursos retóricos, por efectos, por las voces que la emiten. No obstante, nosotros afirmamos que a través de la figura del energúmeno la ironía se centra en satirizar la realidad mediante una incisiva crítica, muchas veces trágica y otras humorística.

La construcción de la ironía en los antipoemas ocurre de diversas maneras; sin embargo, sólo nos centraremos en aquellas que emite el energúmeno. Asimismo, es primero necesario comprender que la ironía en la poesía, nos dice Pere Ballart, ocurre de manera distinta que, por ejemplo, en la narrativa,

Efectivamente, la ironía de un poema (aparte de esos módulos estilístico incorporables a cualquier discurso) puede comunicar un idéntico estado de ánimo o la misma visión de la realidad que la ironía de una novela o de una pieza teatral, pero a buen seguro lo hará valiéndose de unos procedimientos bien dispares a los de aquellas otras (Ballart, 1994: 375)

Es importante mencionar que no nos centraremos en clasificar los aparatos retóricos que dan forma a la ironía en la antipoesía, puesto que son sumamente variados; además, nos sumamos al planteamiento de Pere Ballart, en *Eironeia*, donde afirma que la ironía es:

un fenómeno que rebasa con creces el estrecho compartimento de los tropos y que reúne todos los requisitos para ser considerado un modo específico de discurso, capaz por tanto de convertir en figurado el sentido de cualquier enunciado verbal sean cuales sean su extensión, asunto o características (1994: 32-33).

En Parra la importancia de la figuración irónica como discurso toma mayor proyección que el uso de los tropos en los antipoemas; ciertamente esto último es importante; no obstante, nuestro principal interés es entender cómo la ironía figura una voz antipoética, es decir, erige el *ethos* del sujeto irónico que en la antipoesía nosotros llamamos el energúmeno, quien, a su vez, legitima el mismo discurso irónico; en resumen, la ironía construye y se sustenta en “una identidad poética [irónica] capaz de asumir lo que los versos declaran”. (2005, 76)

En el caso de la antipoesía, la ironía es una herramienta para emitir una crítica incisiva contra los grandes conceptos y fundamentos que sostuvieron a Occidente durante mediados del siglo XX (Estado, economía, ideología, religión, por ejemplo). Esta, como anteriormente lo mencionamos, se concentra en –y por lo tanto da forma– al energúmeno, quien la utiliza como herramienta para adentrarse en ese mundo lleno de falsedades y simulaciones. Parra recurre a la ironía, porque, como menciona Pere Ballart, “es la herramienta de que el poeta dispone para

dotar a sus versos de un acento interpersonal que los ampare del histrionismo, la falsa impostación y el engolamiento retórico” (1994: 387).

La ironía, como medio de expresión del energúmeno, funciona de manera similar a un mecanismo para develar, sin titubeos, el trasfondo de la realidad que lo rodea; asimismo, ésta le es necesaria para evitar esa poesía disfrazada y llena de solemnidad o exageraciones tonales³⁰ que le impedirían hablar con la justicia deseada. Dice Ballart que “la ironía incide en la poesía lírica básicamente en la construcción de la identidad poética, ayudando a personalizar la anécdota de la composición y a moderar cualquier efusión de la emotividad, al tiempo que se propone como un antídoto de todo juicio moral tajante” (1994: 24); incluso, le es útil para entablar una conexión con su interlocutor (en el caso de Parra la ironía también se torna momentáneamente en un humorismo) para comunicar su existencia, pues ha afirmado que “la función del artista consiste en expresar rigurosamente sus experiencias personales de ninguna especie. La función del idioma es para mí un simple vehículo y la materia prima con que opero el encuentro en la vida diaria” (Parra, 2006: 691). Nosotros afirmamos que la mejor forma de expresar la potencia antipoética es a través de las sentencias irónicas³¹; por ejemplo, en el antipoema titulado “Manifiesto”, la voz lírica proclama hablar de la verdad en antipoesía, y aprovecha la ocasión para ironizar sobre cómo la poesía de sus coetáneos, cuando estos intentaron acercarse al pueblo chileno, se perdió en ese camino:

Hay que decir las cosas como son:
Sólo uno que otro
Supo llegar al corazón del pueblo.

³⁰ José Miguel Ibáñez-Langlois, mejor conocido como Ignacio Valente, uno de los más grandes críticos de Parra, ha afirmado que la ironía en el antipoeta “cuestiona y desmitifica el contenido de las experiencias sublimes, prosaísmos o el acercamiento límite del poema a la prosa, que cuestiona el lenguaje de los grandes lirismos” (véase Parrilla, 1997: 30). En efecto, en Parra la ironía promueve el deslinde tonal que el antipoeta desea en comparación con sus coetáneos: “Los poetas bajaron del Olimpo” (1969: 214)

³¹ El gran poeta español Ángel González da un buen ejemplo de esto cuando afirma que “Así, se explica mi fidelidad a unas fórmulas irónicas, más que rasgos externos del poema, son en sí mismas una parte importante de lo que quiero expresar” (véase Moya, 2015: disponible en línea). Con esta afirmación podemos resaltar la importancia de la ironía como discurso global que envuelve la obra, el poema o la voz lírica.

Cada vez que pudieron
Se declararon de palabra y de hecho
Contra la poesía dirigida
Contra la poesía del presente
Contra la poesía proletaria. (Parra, 1969: 213)

[...]

Nada más, compañeros
Nosotros condenamos
–Y esto sí que lo digo con respeto–
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso. (214)

En estos versos observamos al energúmeno configurándose como un ethos irónico: él arremete contra las posturas que ocultan o dudan de hablar de la realidad que acontece frente a sus ojos. Los tres versos que cierran esta estrofa son un logro, porque ironiza las poesías de Vicente Huidobro, de Pablo de Rokha y de Pablo Neruda, en este orden, como aquellas que fracasaron, según el mismo energúmeno, en el intento de abrir los límites de la poesía, “darle la claridad”, y “llegar al corazón del pueblo”. La ironía se refuerza puesto que, al menos los dos últimos poetas mencionados, intentaron cambiar la esfera de lo que se consideraba poesía para acercarla al pueblo chileno.

Es importante considerar que la figura irónica en Parra puede presentarse con distintas caretas, con variados temas y finalidades: quien ironiza en cuestiones amorosas o quien ironiza en temas literarios no lo hace de la misma manera que quien ironiza sobre la sociedad, la política, por ejemplo, y es con el energúmeno donde la figura ironista adquiere mayor materialización.

Pere Ballart habla de que el ethos ironista “resuelve las contradicciones de la realidad en una hilarante subversión, no para restar seriedad al problema, sino para no verse desbordado por él, tampoco en su posición frente al resto de los hombres puede desorbitarse y hacerle caer en una vana presunción de superioridad” (416). En el siguiente antipoema titulado “Desorden

en el cielo” podemos observar la ironía incisiva, revestida de sátira, detrás de una escena religiosa; su crítica: la decadencia moral de la Iglesia cuando, irónicamente, es la que desea dar el ejemplo. Nos permitimos reproducir todo el antipoema para observar la sutil ironía y, además, entender cómo el energúmeno, detrás de la humorística escena, critica la decadencia de los sujetos encargados de la Palabra de Dios en la tierra:

Un cura sin saber cómo,
Llegó a las puertas del cielo,
Tocó la aldaba de bronce,
A abrirle vino San Pedro:
“Si no me dejas entrar
Te corto los crisantemos”.
Con voz respondió el santo
Que se parecía al trueno:
“Retírate de mi vista
Caballo de mal agüero.
Cristo Jesús no se compra
Con mandas ni con dinero
Y no se llega a sus pies
Con dichos de marinero.
Aquí no se necesita
Del brillo de tu esqueleto
Para amenizar el baile
De Dios y de sus adeptos.
Viviste entre los humanos
Del miedo de los enfermos
Vendiendo medallas falsas
Y cruces de cementerio.
Mientras los demás mordían
Un mísero pan de afrecho
Tú te llenabas la panza
De carne y de huevos frescos.
La araña de la lujuria
Se multiplicó en tu cuerpo
Paraguas chorreando sangre
¡Murciélago del infierno!”

Después resonó un portazo,
Un rayo iluminó el cielo,
temblaron los corredores
Y el ánima sin respeto
Del fraile rodó de espaldas
Al hoyo de los infiernos. (“Desorden en el cielo”, 1954: 47-48)

En este antipoema, ciertamente, el energúmeno satirizó la Iglesia católica-cristiana; no obstante, con la ironía realiza una fuerte crítica a dicha institución. ¿Por qué consideramos que el energúmeno es más irónico que satírico en estos versos? El satírico, continuando con Ballart, “busca refugiarse en las convenciones y en atacar desde las mismas aquellos usos, costumbres y actitudes que todos los públicos hallarán reprobables” (419). Esto es que existe una “medida” moral donde la voz se instala para ejercer su crítica. En el poema, en la voz lírica no percibimos esa superioridad moral que busca dar cátedra de cómo comportarse, “ello encierra una nueva diferencia respecto a la ironía, que no necesita atrincherarse en ningún estándar de conducta moral y que más bien se complace en cuestionar toda convención, denunciando su falta de naturalidad” (419).

La voz lírica en “Desorden en el cielo”, que consideramos como un energúmeno “tranquilo”, arremete desde su trinchera crítica –usando la palabra de Ballart– contra la hipocresía de la institución religiosa. “El ironista es un personaje esencialmente impuro, que se halla dividido y que debe a la vez censurar entusiasmos y acallar sus agravios. No puede moralizar imperativamente quien desconfía en el fondo de la bondad de toda moral” (420).

Veamos más sobre algunas de las diferencias entre el satírico y el irónico. Ballart afirma que,

La propuesta moral del satírico no tiene nada de ambiguo ni de implícito: su opción ideal de cómo debería ser el mundo se transparenta continuamente en el curso de la obra. Cabe destacar, con todo, que si la virulencia de su escarnio tiene efectos inmediatos en el auditorio, la ironía opone a ese adoctrinamiento de urgencia una actuación más duradera y turbadora, la de hacer poso, con su moral inconclusa, en la memoria del lector y ayudar, poco a poco, a la maduración de su sentido crítico. Y si el escritor de sátiras, que se cree superior a sus víctimas, el receptor no es más que un cómplice momentáneo, un festejador de su sarcasmo, el ironista, humano y falible como los demás, busca en el lector un compañero a quien confiar su visión traspasada de inquietud. [...] Las dos modalidades difieren en la elección de sus posibles víctimas: la ironía, cuando burlescamente socava algún prejuicio social, lo hace siempre enfrentada a una categoría abstracta y general; el satirista, por el contrario, dirige su mordacidad contra individuos concretos, dotados de atribuciones físicas o morales que los hace únicos. (421)

Ciertamente, una gran cantidad de críticos de la antipoesía ha mencionado que ésta es una propuesta satírica, y su afirmación no es para menos. Varias de las voces líricas presentes en esta obra satirizan a personajes concretos con nombre y apellido (profesores, sacerdotes, poetas, escritores, filósofos, políticos...); estas voces se vuelven un tanto moralistas. Sin embargo, consideramos que, al existir la figura del energúmeno como ethos ironista, la antipoesía adquiere ese aliento “humano y falible” que enuncia Ballart, y que también busca en el lector un entendimiento –hemos insistido que la antipoesía apela al interlocutor (“Advertencia al lector”, “El peregrino”, “Montaña rusa”, “Manifiesto”)–, puesto que sabe que para todo el mundo “la suerte está echada” (1969: 141).

El ethos irónico, retomando al crítico barcelonés, es una actitud singular ante el mundo, y se convierte en un sujeto poliforme, que si bien es posible rescatar algunas generalidades entre los ethos de distintas obras, resulta sumamente complicado establecer una homogeneización, puesto que este responde de manera particular a su propio contexto. Cada obra tiene su singular ethos irónico

que resulta inherente a todas sus manifestaciones y que viene a ser para el receptor como un mensaje adicional en su decodificación del pasaje irónico. Se comprenderá que a la teoría le es mucho más asequible definir las líneas generales de ese ethos que no el registrar todas y cada una de las implicaciones que cada ironía observa respecto al mundo, sus esquemas, valores y la posición del lector frente a ellos. Por el contrario, que pueda hablarse de un carácter, de un modo de ser propios de la ironía, no quiere decir, ni mucho menos, que la categoría tenga nada de unidimensional, ni tampoco que sus realizaciones literarias puedan observar, respecto a su interpretación y valores semánticos, una homogeneidad remarcable (412)

Por último, otro rasgo que menciona Ballart es que “el ironista, en la encrucijada, declina personalmente el tomar camino alguno, pero se cuida de hacer constar, eso sí, la posibilidad de emprenderlos todos” (Ballart: 417). Esto sin duda es un principio que da sustento tanto a la antipoesía como al energúmeno:

Además una cosa:
Yo no tengo ningún inconveniente
En meterme en camisa de once varas (“Advertencia”, 1969: 87)

En efecto, durante su encrucijada el energúmeno se enfrascará en variadas y terribles batallas que le traerán graves consecuencias anímicas; sin embargo, reconoce que esto es inevitable e incluso necesario para develar las problemáticas sociales que oprimen al ser humano.

CAPÍTULO III. IRONÍA Y CRÍTICA EN LA DIATRIBA DEL ENERGÚMENO
DENTRO DE LA ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA

1. Transgresiones del energúmeno: la ironía como crítica y autocrítica literaria

*Por eso
Nicanor
dice
que hay que
tocar
todas las
cuerdas
de la razón
en la
guitarra.*

GONZALO ROJAS

El poema de Gonzalo Rojas que da apertura al presente apartado clarifica uno de los grandes logros de Nicanor Parra³², el cual consistió en extender las líneas y los márgenes de la razón y del pensamiento poético de medio siglo chileno.

El mismo Parra reconoció que su propuesta provocaba resquebrajamiento en la manera de contemplar el entorno y, a su vez, de acercarse al universo poético, “Suban,/ si les parece./ Claro que yo no respondo si bajan/ Echando sangre por boca y narices” (1969: 84). Es claro que el humor ha estado presente de forma medular en la antipoesía desde sus orígenes; sin embargo, éste siempre ha pretendido ir más allá de la comicidad o la risa, incluso se ha afianzado como una postura totalmente subversiva que propugna la

³² En los apartados anteriores hablamos de otros logros: la consolidación del coloquialismo y lo cotidiano y de la fusión entre la lírica popular tradicional (la cueca chilena, principalmente) y la poesía ‘culto’, principalmente, en la antipoesía. Cada uno de estos significó un punto de inflexión en la manera de concebir el acto poético.

desmitificación de las figuras y conceptos que rigen en el discurso literario, social y cultural.

Es por todo lo anterior que la antipoesía es sinónimo de crítica y acción, cuyas reflexiones y proyectos deshilvanan los entramados dogmáticos, políticos, ideológicos y literarios que permean el ambiente en Occidente. Es, pues, una postura mordaz que reniega de los valores de medio siglo XX. En consecuencia, el energúmeno es incapaz de aceptar el supuesto de una existente libertad del ser humano contemporáneo. Religión, gobierno, economía, ideologías, por ejemplo, son aspectos que son considerados por la antipoesía como las “camisas de fuerza”, que sujetan el desarrollo del ser humano.

Contrario a esto, la antipoesía pone énfasis en las “camisas de fuerza” que sujetan las voluntades y libertades de la humanidad. Dicha denuncia encuentra mayor resonancia en la voz del energúmeno, quien ha visualizado —y vivido— los peligros que conlleva la vida moderna: el crecimiento desmesurado de las ciudades, la volatilidad económica, la individualidad por encima de la colectividad. A esto habría que agregar la polarización ideológica en el mundo, la enorme militarización de los países de la postguerra mundial de medio siglo, la contaminación ambiental a gran escala, etcétera. Todo esto provoca en el energúmeno antipoético un profundo desasosiego por el futuro del mundo. Circunstancias que, además, generan en él esa necesidad de denunciar los constantes y terribles atropellos contra la humanidad.

El energúmeno antipoético también arremete en contra de aquella poesía que se distingue por su constante ensimismamiento, la cual recurre a léxicos y temáticas que la alejan aún más de las problemáticas cotidianas que sufre la sociedad a la que él considera vulnerable y extraviada. En este tenor, el energúmeno sabe que es en el lenguaje donde debe iniciar su proyecto desmitificador, y es por ello que opta por crear su propio alfabeto: un sistema revitalizado que permita una “nueva libertad” para la poesía y para la vida, los cuales —insiste Parra— han sido excluidos del universo poético. Sin revolucionar el lenguaje

no será posible revolucionar la realidad social,

Esta nueva libertad querrá, entonces, obrar en el mundo y no en la fantasía; querrá ser una fuerza recuperadora de la realidad en el poema; se pondrá al servicio de la relación abierta entre poesía y vida real, para que la vida misma —toda la vida— sea posible en la palabra (Ibáñez Langlois, 1975: disponible en línea).

Parra detecta ese distanciamiento entre poema y realidad en la poesía de sus contemporáneos. Si bien en algún momento se afirmó que la escritura de Neruda “no se reduce pues, en manera alguna, al plano de las imágenes poéticas” (Ibáñez-Langlois, 1972: 54), la poesía nerudiana le otorgó momentáneamente a la voz poética de la odas un papel más activo en procurar la comunión entre el poeta y el cambio social: “su poesía está más cerca de la sangre que de la tinta y constituye un componente importante del pensamiento revolucionario del siglo xx... Finalmente, él es un poeta social... Un ser humano que ha sorteado todos los peligros” (55), incluso, anunciándolo con las *Residencias* como fuerte influencia para el surgimiento de su antipoesía: “sin esta poética y su realización en la obra nerudiana de esos años, sin la presencia de la realidad execrable en el poema, sin ese mundo recobrado de las Residencias... ¿serían concebibles los *Antipoemas?*” (56); no obstante, aun en ese reconocimiento a Neruda, Parra sabe que el punto de inflexión será cuando la poesía logre una absoluta “claridad”, es decir, una mejor comunicación entre el lector y el poeta; en este sentido, Sonja Karsen afirma que “Parra proclama su independencia artística y previene al lector que efectuará cambios drásticos en el vocabulario de la poesía si fuera necesario para lograr una mejor comunicación entre el lector y el poeta” (1980: 411).

Es, pues, la antipoesía una postura estética transgresora que cuestiona los más importantes sostenes discursivos de una de la poesía y de una época convulsa y sumergida en constantes cambios sociales, culturales y políticos. Para lograr el cometido de esta empresa, el energúmeno antipoético se permite una absoluta libertad para hablar de las circunstancias que le causan incertidumbre:

La antipoesía es una lucha libre con los elementos, el antipoeta se concede a sí mismo el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que puedan acarrearle sus formulaciones teóricas. Resultado: el antipoeta es declarado persona non grata... esa es precisamente la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas. (Neruda y Parra, 1962: 13)

En este balance de hechos, el energúmeno antipoético se transforma en el vocero de las atrocidades³³, “los vicios del mundo moderno” –como él los llegó a llamar. No obstante, este sujeto lejos de convertirse en un ser quejumbroso de poco carácter y en extremo solitario, al punto de alejarse de todos, decide actuar y apelar a su interlocutor con la finalidad de emprender un camino compartido hacia la revolución social y cultural³⁴.

En esta sección observaremos el proceder del energúmeno como sujeto destructor de mitos. En la primera parte analizaremos cómo interactúa con su tradición poética y cómo realiza el desmantelamiento de las figuras y conceptos consagrados por la crítica literaria. En la segunda, estudiaremos puntualmente la crítica social y política del energúmeno contenida en los antipoemas, lo cual nos permitirá confirmar que la antipoesía es más que una propuesta que provoca risas: es un *modus vivendi* que integra crítica y acción para el cambio social.

1.1. Autocrítica: el todo y la nada de los antipoemas a los artefactos visuales

La antipoesía ofrece de principio a fin una mirada sumamente crítica de la poesía en

³³ En el antipoema “Noticiero 1957” el antipoeta enuncia a modo de noticias una serie de hechos observados, sin embargo, estos son llevados al absurdo o ironizados, aunque algunos otros son dichos sin tapujos: “La policía mata por matar”. Este es un proceder muy interesante, ya que Parra crea espacios donde el absurdo impera, sin embargo, entre esas enunciaciones ocasionalmente risibles, se suelen esconder sentencias que resquebrajan el pensamiento del lector: son verdades que hieren, pero que son inevitables de seguir ocultando.

³⁴ Anteriormente ya mencionamos el insistente acercamiento del antipoeta con su lector.

general, pero, sobre todo, de sí misma³⁵. Premisa sobre la cual Parra construye su propuesta, constituyéndola como uno de los ejes fundamentales de cada una de sus publicaciones, incluyendo las llamadas postales y los artefactos visuales. Esta postura crítica en Parra implica, en un primer momento, desmenuzar todos y cada uno de los elementos que constituyen el universo poético: en la antipoesía se “pone en tela de juicio” la figura del poeta, las imágenes que emanan de los versos, y los versos mismos, tanto en su forma como en la disposición dentro del poema.

En segundo término, y de forma paralela, Parra sostiene una fuerte autocrítica en los antipoemas, la cual se presenta de manera un tanto violenta para el lector. Por ejemplo, tenemos el emblemático poema “Advertencia al lector”, donde la voz lírica se presenta con gran envite frente al otro, “El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos: /Aunque le pese/ el lector tendrá que darse siempre por satisfecho” (Parra, 1954: 71). Sin duda alguna, esta manera de confrontar a quien lee los textos antipoéticos es una licencia elemental que sustenta la obra íntegra de Parra.

Este principio antipoético, además, forma parte del afán de provocar la revolución de las ideas y conceptos tanto en la poesía como en quien se acerca al fenómeno parraciano. Varios autores, como Leonidas Morales (1970) o René de Costa (1998, 2011), llaman a este proceder *principio dialógico*, mediante el cual Parra desarrolla “un discurso lleno de exabruptos, de reflexiones imprevistas”, “ya no para intrigar al lector, sino para aumentar su choque por medio de la sorpresa” (De Costa, 2011: 30). Dicho “choque” responde al autor en cuanto a la visión que se tenía entonces del fenómeno poético.

³⁵ Niall Binns señala acertadamente que la antipoesía es una propuesta sustancialmente metapoética, característica que la entraña de principio a fin; es, dice, una poesía sobre la poesía: “Esta vertiente antipática (poesía sobre la poesía) acompañará al poeta a lo largo de su carrera y es prueba tanto de una autorreflexividad casi narcisista como de una inquietud experimentalista constante (la búsqueda de innovaciones literarias para expresar mejor la realidad. (Binns: 2000: 26-27)

Es en “Advertencia...”³⁶ donde el antipoeta ofrece un punto de vista radical en cuanto a lo que él considera poesía. Tal reparo introductor al antipoema tiene su origen en una postura opuesta a la tradición chilena. En otras palabras, Parra estudió con profundidad las obras de los principales poetas de su país, Huidobro, Mistral, Neruda y De Rokha, incluyendo a las voces que ya estaban perfilándose como una nueva estirpe de poetas, principalmente, con respecto a las cuales marcó distancia creativa, cambiando de tono, de imágenes y de perspectiva literaria.

Para lograr dicho cometido de la antipoesía, el chileno construyó dentro de su obra ese matiz autocrítico que lo mantendrá alejado del canon poético de su tiempo y, asimismo, esto le permitió mantener a la antipoesía como una escritura fresca que evita su estancamiento en fórmulas literarias que agotan su principal cometido: la desmitificación de la poesía.

La autocrítica parraciana en voz del energúmeno ocurre precisamente en el antipoema “Advertencia al lector”, puesto que en sus versos es posible observar a tal sujeto en modo combativo muy a su manera: ironizando a la figura solemne del poeta, cuestionando a la poesía y, principalmente, reflexionando sobre la antipoesía. Veamos lo anterior por partes:

Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,
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!* (Parra, 1954: 71, las cursivas son
nuestras)

³⁶ El título nos brinda en sí mismo bastantes luces sobre el interés de la voz lírica. Este primer indicio fija la atención y la alerta en el lector ya que está a punto de leer algo que puede provocarle mínimo alguna sensación y reflexión que no espera de antemano. Existe, pues, una suerte de sorpresa literaria fundada en una rebeldía poética.

En este poema observamos cómo el energúmeno antipoético retoma la imagen del teólogo Sabelio³⁷ para explicar su proceder: en primer lugar, se cuestiona el dogma –léase poesía– a través del humor, que en el caso de la antipoesía es un humor sarcástico e irónico, y que no mide consecuencia alguna; y, en segundo lugar, las reflexiones que arroja dicho sujeto podrán ser consideradas como meras contradicciones; no obstante, este último punto no significa que la antipoesía carezca de ideas o presente falsas argumentaciones, al contrario, el energúmeno entiende que la realidad circundante es ambigua y contradictoria: “La vida no tiene sentido”, afirma en uno de sus antipoemas. De tal manera que esta idea se traslada a su propuesta literaria:

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte: (Parra, 1954: 72)

Este verso resulta fundamental para comprender tanto una de las finalidades de la antipoesía como el proceder del energúmeno. Su antipoesía busca revelar la verdad detrás de los actos y destruir los mitos y falsedades que rodean a la sociedad; sin embargo, es claro que no pretende establecer otras verdades o mentiras que sustituyan a las anteriores para convertirse en un sujeto moralista o aleccionador. Al contrario, esta propuesta ambiciosa demoler los cimientos conceptuales que rigen realidad. Astutamente lo realiza desde la “contrariedad” o el “sinsentido” aparente de sus composiciones. Parra esquivo esas aseveraciones a través del humor, la ironía y el sarcasmo en sus versos:

«¡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».
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,
como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto. (Parra, 1954: 72)

³⁷ Sabelio fue un teólogo que difundía una imagen errónea de la Santísima Trinidad, acto que le trajo como consecuencia ser considerado como un hereje para la Iglesia. (2007, Filosofía.org)

Luego de la serie de supuestas declaraciones que la crítica literaria sentencia sobre la antipoesía, Parra las ataja ironizando el tema muy a su manera: marca distancia creando su propio alfabeto que, como ya lo anunciamos, sirve para desprenderse de toda la carga simbólica que esta pudiese tener:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
la palabra arcoiris 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. (Parra, 1954: 71)

En efecto, para la antipoesía, la poesía del “tonto solemne” se derrumba puesto que tanto el poeta demiurgo como sus mensajes y significaciones no responden a las exigencias sociales y culturales que acontecen en plena posguerra mundial, donde una crisis de escala internacional sumerge en conflictos sociales a numerosos países del orbe. En este sentido, tanto la figura del poeta demiurgo como su obra de gran aliento, según el antipoeta, quedan a deber en cuanto a reflejar la vida cotidiana de los lectores en general. En este momento de definiciones, y consciente de su propuesta, Parra opta por definir su rumbo estético alejado de las escrituras coetáneas. Insistimos, la autocrítica en este antipoema es visible, puesto que el chileno entiende que su obra podrá estar llena de contrariedades e inconvenientes; no obstante, aclara

«¿A qué molestar al público entonces?», se preguntarán los amigos lectores:
«Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,
¡qué podrá esperarse de ellos!».
Cuidado, yo no desprestigio nada
o, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,
me vanaglorio de mis limitaciones
pongo por las nubes mis creaciones. (Parra, 1954: 73, las cursivas son nuestras)

Nicanor Parra construye su antipoesía sobre estos puntos de inflexión: la contrariedad y, en ciertos momentos, el sinsentido, puesto que son “necesarias porque el mismo sistema es contradictorio” (Binns, 2000: 33). Sin embargo, estos son rasgos intencionados que subrayan los tiempos venideros en lo social, cultural y político, donde las “verdades” previas de la modernidad se mantenían bajo un estatus inquebrantable. El energúmeno antipoético, que ya aparece en este momento, sabe que no existe una verdad absoluta, por lo que sus constantes reflexiones son múltiples aristas interpretativas, observaciones desde distintas perspectivas, que serán válidas para hablar de lo que le apetezca.

Ahora bien, el discurso paradójico y absurdo desarrollado por la antipoesía que confronta al lector, que sacude las ideas y reflexiones previas sobre el fenómeno poético, se verá varias veces anunciado por el mismo energúmeno, debido a una posible “contra resistencia” de quienes se acercan a la obra parraciana En “Advertencia” leemos:

Yo no permito que nadie me diga
Que no comprende los antipoemas
Todos deben reír a carcajadas.

Para eso me rompo la cabeza
Para llegar al alma del lector.

Déjense de preguntas.
En el lecho de muerte
Cada uno se rasca con sus uñas.

Además una cosa:

Yo no tengo ningún inconveniente
En meterme en camisa de once varas (Parra, 1969: 87)

En este antipoema observamos la presencia concreta del energúmeno: mal encarado, insolente y atrevido con quien lee los versos. Esta voz es muy importante porque a través

de ella la autocrítica alcanza una mordacidad al momento de exponer sus argumentos. Asimismo, podemos observar la reafirmación de la antipoesía como una creación contradictoria que puede causar ciertas incomprensiones. Incluso es notoria la arrogancia de la voz que afirma que los antipoemas son creados con sumo esfuerzo. Estamos convencidos de esto. Una de las mayores cualidades de la propuesta parraciana consiste en que todos los antipoemas están íntimamente relacionados. Esto es que, para lograr su máxima comprensión, siempre será necesario tener en cuenta la obra antipoética en su totalidad.

Volviendo al análisis del antipoema, observamos una afinidad con la llamada antiliteratura que ha identificado Fernando Alegría, la cual “produce un tipo de autocrítica que bien pudiera considerarse al margen del fenómeno a que aludo: me refiero a la obra literaria que lleva dentro de sí su negación, su bien armada bomba de tiempo” (1972: 244). Esta negación está diseminada por toda la obra parraciana. Veamos dos ejemplos significativos, los cuales reproducimos en su totalidad con la finalidad de afianzar su mensaje. El primero de estos es el antipoema “Me retracto de todo lo dicho”:

Antes de despedirme
Tengo derecho a un último deseo:
Generoso lector
..... quema este libro
No representa lo que quise decir
A pesar de que fue escrito con sangre
No representa lo que quise decir.

Mi situación no puede ser más triste
Fui derrotado por mi propia sombra:
Las palabras se vengaron de mí.

Perdóname lector
Amistoso lector
Que no me pueda despedir de ti
Con un abrazo fiel:

Me despido de ti
con una triste sonrisa forzada.

Puede que yo no sea más que eso
pero oye mi última palabra:
Me retracto de todo lo dicho.
Con la mayor amargura del mundo
Me retracto de todo lo que he dicho. (Parra, 1969: 246)

Si extraemos del contexto antipoético a esta composición que cierra el poemario *Otros poemas*³⁸ podríamos percibir ese sentimiento franco que pide el perdón al lector, por lo que la “negación” de la misma antipoesía se convertiría en una realidad, donde reniega de sus previas creaciones, muy a pesar de que “fueron escritas con sangre”. En verdad creeríamos que la voz lírica se arrepiente de su pasada escritura con esta severa autocrítica.

Sin embargo, al formar parte de una escritura que juega con los significados al ironizarlos, esta composición adquiere un matiz extra: ahora ponemos en tela de juicio la negación, no sabemos si tal retractación es verdadera o no. Parra rompió con las reglas y normas de la poesía al crear su antipoesía, y con este poema crea una trampa al lector, puesto que lo hace dudar de los momentos donde aparentemente existe un íntimo contacto entre quien habla y quien escucha. ¿En verdad el antipoeta se está despidiendo de su generoso lector? ¿No será que sigue burlándose de esos poetas “tontos solemnes” y de sus “amarguras”? Desde nuestra lectura, este poema forma parte de esa autocrítica parraciana no explícita, pero sí presente en los poemarios, con la cual intenta renovar o mantener, al menos, una escritura congruente con sus principios: todo cabe en la antipoesía, desde unas herramientas de carpintero, hasta las danzas de una bailarina.

El otro ejemplo es el antipoema “Test” que, además, refleja la constante autocrítica

³⁸ Es importante aclarar que el poemario *Otros poemas* reúne composiciones creadas de 1950 a 1968, sin embargo, su aparición fue como “sección” dentro de un libro que integró tres poemarios en total titulado *Obra Gruesa* de 1969.

en Parra, y el cual reproducimos en su totalidad a continuación:

Qué es un antipoeta:
Un comerciante en urnas y atáudes?
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 interlocutor de mal carácter?
Un bailarín al borde del abismo?
Un narciso que ama a todo el mundo?
Un bromista sangriento
Deliberadamente miserable?
Un poeta que duerme en una silla?
Un alquimista de los tiempos modernos?
Un revolucionario de bolsillo?
Un pequeño burgués?
Un charlatán?
..... un dios?
..... un inocente?
Un aldeano de Santiago de Chile?
Subraye la frase que considere correcta.

Qué es la antipoesía:
Un temporal en una taza de té?
Una mancha de nieve en una roca?
Un azafate lleno de excrementos humanos
Como lo cree el padre Salvatierra?
Un espejo que dice la verdad?
Un bofetón al rostro
Del Presidente de la Sociedad de Escritores?
(Dios lo tenga en su santo reino)
Una advertencia a los poetas jóvenes?
Un ataúd a chorro?
Un ataúd a fuerza centrífuga?
Un ataúd a gas de parafina?
Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz
La definición que considere correcta. (“Test”, Parra, 1969: 184-185)

Nos permitimos citar los dos antipoemas en su totalidad para visualizar dos temas fundamentales de la autocrítica/negación parraciana en cuanto al poeta y su poesía. Parra,

fiel a su formación como físico, traslada el concepto de relatividad³⁹ para configurar su propuesta, esto es que la antipoesía no se somete a verdades absolutas, sino que apela, en efecto, al ‘relativismo’ del lector para dar con una o varias respuestas; por ejemplo, a las preguntas formuladas por el antipoema citado. En otras palabras, Parra cuestiona su propuesta de modo semejante a un espectáculo, acto que los aleja de esa solemnidad a la que tanto desprecia. El antipoeta pone en juicio su escritura, pero es el lector quien tendrá que definir la antipoesía. Lo más interesante es que se llega a una indefinición: todo y nada. Esto será parte de toda la obra.

En el proceso de construcción gradual de la antipoesía, Nicanor Parra siempre consideró una suerte de evolución, la cual inició con los poemas neorrománticos (*Cancionero sin nombre*), continuó con los antipoemas (*Poemas y antipoemas*) y concluyó con las postales y artefactos visuales⁴⁰. Marlene Gottlieb, en este sentido, llama a Parra el “anarquista de la poesía”, debido a la destrucción progresiva y extrema de los parámetros poéticos de su tiempo, estableciendo así una suerte de *modus vivendi* (1993: disponible en línea).

En esta última etapa del fenómeno antipoético, la voz del energúmeno y su capacidad para ironizar alcanza una mayor síntesis al momento de emitir sentencias; por ejemplo, tenemos tres artefactos, ambos en volumen dos de las *Obras Completas & Algo +*, que versan de la siguiente manera:

NECESITO REÍRME DEL PRÓJIMO
SI NO ME RÍO DE ALGUIEN

³⁹ En una entrevista para Andrés Piña, Nicanor Parra habla de las influencias de su formación como físico-matemático en la creación de su antipoesía. Él habla de conceptos con gran peso en estas disciplinas, por ejemplo, relatividad e indeterminación. Los cuales son fundamentales para ampliar el significado tanto de los antipoemas como de su propuesta estética en general: “Yo, entonces, he pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura, de la sociología... Los métodos de trabajo de los modernistas son newtonianos, y hay que ponerlos en tela de juicio a través de una actitud relativista. Por ejemplo, el caso del lenguaje ‘poético’, no tan sólo como vocabulario, sino como sintaxis, como semántica?. Entonces, en la antipoesía se renuncia a esa formulación y aparentemente todas las palabras tienen derecho a entrar en el discurso”. (1990: 31-32)

ANDO DE MALAS PULGAS TODO EL DÍA. (2011, tomo 1: 476)

HASTA CUANDO ME SIGUEN FREGANDO LA CACHIMBA

Yo no soy derechista ni izquierdista

Yo simplemente rompo con todo. (2011, tomo 1: 327)

NO SE ESPERE NADA

CONCRETO DE MÍ

YO NO HE VENIDO A PONER EN SOLFA LA BIBLIA

NI A PINTARLE BIGOTES A LA GIOCONDA

CON HACER EXPLORAR UNA MEDIA DOCENA DE

GUATAPIQUES ME CONFORMO (2011, tomo 1: 454)

En estos observamos la voz del energúmeno ironizando los juicios recibidos por parte de la crítica y de los poetas con los que compartió época. Artefactos que a la par de esa defensa de la libertad de emprender el camino ideológico deseado⁴¹, también reafirman los principios antipoéticos de Parra: hablar de lo que sea dentro de su propuesta estética, prácticamente, “romper con todo”, moldes, temas, léxico, mensaje: “Tengo orden de liquidar la poesía” (1972: 204). Y para mantener este registro actitudinal, Parra se somete de manera constante a un examen autocrítico constante para reflexionar sobre su postura poética.

Es muy importante tomar en consideración la voz del energúmeno porque, en efecto, retomando la definición de Gottlieb, la antipoesía muestra su lado radical y rupturista en todos los planos: poético, ideológico, etc. De ahí la necesidad casi obsesiva de crear su propio camino, ya que comprende que, como lo reafirma en otro artefacto visual: “Todo es poesía menos la poesía” (2011, tomo 1: 420).

En este balance de cosas, el energúmeno proclama su independencia para continuar con su destino antipoético. Acto que le otorga congruencia con su proceder estético y, es tal

⁴¹ Parra fue criticado severamente por escritores de izquierda por un malentendido ocasional. En una de las constantes visitas de Parra a los Estados Unidos, en ésta debido a una circunstancia imprevista bebió una taza de té con la esposa de Richard Nixon, acto que le causó un profundo rechazo de parte de escritores de izquierdas.

vez el antipoema “Acta de independencia”, del poemario *La camisa de fuerza*, con el cual tanto Parra como la voz del energúmeno puntualizan con mayor fuerza su estado natural: emancipación poética e ideológica:

Independientemente
De los designios de la Iglesia Católica
Me declaro país independiente.

A los cuarentaynueve años de edad
Un ciudadano tiene perfecto derecho
A rebelarse contra la Iglesia Católica.
Que me trague la tierra si miento.

La verdad es que me siento feliz
A la sombra de estos aromos en flor
Hechos a la medida de mi cuerpo.

Extraordinariamente feliz
A la luz de estas mariposas fosforescentes
Que parecen cortadas con tijeras
Hechas a la medida de mi alma.

Que me perdone el Comité Central.

En Santiago de Chile
A veintinueve de noviembre
Del año mil novecientos sesenta y tres:

Plenamente consciente de mis actos. (1969: 167)

Ciertamente, en el antipoema la voz del energúmeno hace referencia a la institución católica, sin embargo, volvemos a mencionar que todas las composiciones adquieren un significado más claro y amplio cuando se toma en cuenta la obra en general, de tal manera que si bien sólo hace mención a la Iglesia, Parra habla de todas aquellas fuerzas que oprimen las libertades del ser humano, tales como la religión, el consumismo, el fanatismo las ideologías, el desastre ambiental, por ejemplo. Esta lectura tiene sentido si consideramos, en primer lugar, el título del poemario *La camisa de fuerza* (la prenda que sujeta y evita los movimientos de la persona), con el cual se enfatiza la imagen opresora sobre la persona.

Este libro, además, aborda precisamente temáticas acordes a la crítica sobre discursos totalizadores: políticos, ideológicos, culturales.

Por otro lado, en este antipoema también se marca distancia con las poéticas de sus colegas chilenos. Algo que abona a esta interpretación es la afirmación del mismo Parra al referirse al escritor como un “país independiente”:

El mundo está cambiando. Ahora no todo es blanco y negro. Se aceptan los matices. Ya no se puede decir que uno está ciento por ciento en contra de USA o la URSS [su idea del ‘relativismo’ nuevamente]. O ciento por ciento a favor (...). Soy un escritor de izquierda, tildado de comunista. Mi posición: francotirador, no militante. Creo que el escritor es un país independiente, que tiene el derecho de mantener relaciones culturales con todos los países del mundo. (Parra en Binns, 2000: 44-45)

Esta entrevista es sumamente reveladora. Gracias a las precisiones de Parra sobre sus ideas en torno a la escritura antipoética, se nos muestra un claro interpretativo. Es decir, siguiendo la idea del escritor como país independiente, Parra da forma y fondo a su propuesta estética, donde todo y nada es poesía, finalmente, antipoesía. Hemos insistido que el energúmeno está presente en los antipoemas de manera latente en la voz lírica, en este sentido, consideramos que este sujeto está presente en este marcaje territorial de “Acta de independencia”. Nuestra lectura se enriquece con un interesante señalamiento de Niall Binns:

El hablante de este poema, otro personaje neurótico y evidentemente inconsciente de sus actos (por mucho que diga lo contrario), decide redactar una absurda acta de independencia, como si él fuera un país, proclamando su independencia tanto de la Iglesia Católica como del Comité Central. (2000: 44)

Neurótico e inconsciente de sus actos, así es el energúmeno. A veces se presenta de manera explícita y feroz, en otras de manera sutil y oculta, siempre contradictorio, no obstante, sigue siendo este personaje quien muestra la crítica más incisiva de la antipoesía;

vituperios que son guatapiques⁴² contra las poéticas de los grandes poetas chilenos.

1.2. Crítica literaria: Huidobro, Neruda, De Rokha

La antipoesía de Parra es indudablemente una puesta en escena contra las poéticas de su tiempo. Entre los principales autores que tuvieron un encuentro literario con el antipoeta, se encuentran Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha; con la Premio Nobel de 1945 Gabriela Mistral también tuvo un acercamiento; no obstante, fue con los primeros tres con quienes enfrentó grandes escaramuzas poéticas que construyeron mitos en la tradición chilena.

De nueva cuenta consideraremos al energúmeno para mostrar las severas críticas que se hacen en la antipoesía. Anteriormente mencionamos el antipoema “Advertencia al lector” como parte de ese distanciamiento con las poética de la época; sin embargo, existen numerosos antipoemas que arremeten de forma vehemente y sin miramientos contra poetas, políticos, ideologías, grupos sociales, etcétera. Por ejemplo, uno de los más emblemáticos antipoemas, “La montaña rusa”⁴³, del poemario *Versos de salón*, de 1969 dice:

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo

⁴² Los guatapiques son pequeños fuegos pirotécnicos que detonan al arrojarlos contra el suelo (o alguna superficie sólida). En este caso, la imagen es reveladora y adecuada a los antipoemas: estos contienen afirmaciones y críticas que detonan en la razón y el entendimiento sobre la poesía.

⁴³ Para Nicanor Parra, en cambio, “la verdadera seriedad es cómica”: la risa es un mecanismo crítico para burlar la pasividad del “tonto solemne”, y para involucrar al lector en una aventura poética que empieza pero no termina en la página escrita, es decir, que niega una separación radical entre arte y vida. Porque la risa antipoética no es una risa satisfecha, no proviene de ingeniosos juegos lingüísticos: es una risa desgarradora que se proyecta hacia afuera contra la sociedad moderna, pero también hacia adentro, en un cuestionamiento y desenmascaramiento del mismo que se ríe. Por eso, los que aceptan subirse a la montaña rusa de la antipoesía, a la vez que salen del paraíso del tonto solemne, tendrían que renunciar a la pasividad del lector tradicional, y asumir el reto de observar y sentir la vida y la poesía con otros ojos. “Podrán perfectamente bajar, echando sangre por boca y narices”. (Binns, 2000: 11-12)

Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban si les parece.

Claro que yo no respondo si bajan

Echando sangre por boca y narices. (84)

Luego de las constantes críticas de los especialistas y poetas sobre la antipoesía⁴⁴, tildándola incluso de “escupitajo”, Parra reacciona con su “montaña rusa”, donde muestra un claro desdén de la imagen del poeta demiurgo, burlándose de ese espacio solemne que éste construyó. “Durante medio siglo” (50 años, que comprenden aproximadamente de 1912 a 1962, esta última fecha de la publicación del poemario que contiene dicha composición), dice el energúmeno, la poesía mantuvo esa ceremonia de “solo para iniciados”. Huidobro, Neruda, De Rokha, por mencionar algunos, fueron parte de esa parafernalia que tanto critica el antipoema.

La actitud de energúmeno en este antipoema, enfatizada en los últimos tres versos, con cierto tono burlón y retador, tiene un cierto eco con otro artefacto visual que versa “Llore si le parece /yo x mi parte /me muero de risa” (84), en el sentido de que ambas composiciones comprometen al lector en una posible afrenta: mientras que el antipoeta disfruta de sus golpes y asaltos a la razón, llevándola al universo antipoético, el lector se verá sacudido por ese torbellino de propuestas que cuestionan su realidad literaria y social.

Volviendo a la crítica a los poetas de su tiempo, Parra cada vez hace más explícitas sus afrentas. Por ejemplo, en el antipoema “Manifiesto”, publicado en *Obra Gruesa* (1969), ya vemos a ese energúmeno confrontando directamente a los grandes poetas. Reproducimos algunos fragmentos para ver con claridad el desenvolvimiento de sus

⁴⁴ Es posible que uno de los periodos literarios más singulares en cuanto a la confrontación directa entre poetas fue la famosísima “guerrilla literaria”, conflicto entre Huidobro, Neruda y De Rokha. Es singular debido al fuerte intercambio de ofensas, declaraciones y arrebatos entre estos tres poetas a través de periódicos, cartas y exposiciones. Los insultos tuvieron una enorme escalada durante mucho tiempo, creando un episodio de leyenda dentro de la tradición chilena y, posiblemente, en la hispanoparlante. Recomendamos leer *La guerrilla literaria* de Faride Zerán para conocer más este episodio de confrontación poética.

vituperios:

Señoras y señores
Ésta es nuestra última palabra.
—Nuestra primera y última palabra—
Los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores
La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
Es un artículo de primera necesidad:
No podemos vivir sin poesía.
[...]

En este momento, el energúmeno anuncia el panorama a través de uno de los versos quizás más emblemáticos de la antipoesía: “Los poetas bajaron del Olimpo”. Este vaticinio marca el cierre de una época marcada por los poetas demiurgos con su poesía ceremoniosa de acceso restringido sólo para los “elegidos”, que el energúmeno identifica como “los pequeños burgueses”. En este cierre de ciclo, él procura dar apertura programática a su apuesta literaria: la (anti)poesía abierta a todo público, de primera necesidad. Habría que aclarar que esta propuesta no es enteramente nueva (anteriormente, en Chile, se intentaron propuestas que daban apertura a temáticas cercanas a la cotidianidad del chileno, pero continuaban reproduciendo imágenes, lenguajes y situaciones solemnes); sin embargo, sí implica una profunda renovación poética. En este sentido, en esta propuesta emergente los nuevos principios procurarán temáticas acordes a la vida cotidiana de sus paisanos chilenos. Por tales motivos, Parra señaló que “a cinco años de los poetas creacionistas [léase Huidobro], versolibristas [léase De Rokha], herméticos, oníricos [léase surrealismo chileno], sacerdotales [léase Neruda], representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público” (Binns, 2000: 18). Esta crítica la continuamos observando en “Manifiesto”:

La situación es ésta:

Mientras ellos estaban
Por una poesía del crepúsculo
Por una poesía de la noche
Nosotros propugnamos
La poesía del amanecer.
Este es nuestro mensaje,
Los resplandores de la poesía
Deben llegar a todos por igual
La poesía alcanza para todos. (1969: 211)

Este manifiesto resulta sumamente revelador porque muestra ya el inicio de la crítica explícita del antipoeta hacia su tradición. Ha declarado el fin de una época que, para él, simboliza el desgaste de un lenguaje que no era capaz de expresar el sentido de la vida existente en el pueblo chileno. Hasta este momento, nos dice, la poesía se mantenía en ese espacio nocturno que no reflejaba los matices y los ángulos de una “vida terrenal”, esto es, el destronamiento de aquellos poetas cuyo léxico no permitía el acceso al “grueso público”. Parra, en cambio, propone la libertad de la palabra. Recordemos “Advertencia al lector”, donde propone el giro lexical: “Sillas y mesas sí que figuran a granel, /¡ataúdes! ¡útiles de escritorio!” para acercarse al lenguaje coloquial. Y es así como él condena la de su tiempo:

Nada más, compañeros
Nosotros condenamos
—Y esto sí que lo digo con respeto—
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso. (1969: 214, las cursivas son nuestras)

Cualquier lector de poesía chilena identificaría que claramente Parra hace alusión a los grandes poetas de su tiempo. En medio de un impresionante vaivén de vituperios entre quienes participaron en la “guerrilla literaria”, Parra aprovecha para burlarse de dichos poetas: la poesía de pequeño dios, de vaca sagrada y de toro furioso; léase: Huidobro, Neruda y De Rokha. Estos, nos dice:

Deben ser procesados y juzgados
por construir castillos en el aire
por malgastar el espacio y el tiempo
redactando sonetos a la luna
por agrupar palabras al azar
a la última moda en París. (1969: 212)

Esto es sin duda una fuerte crítica a las propuestas poéticas que continuaban aferradas a reproducir ciertas fórmulas que las vanguardias literarias consagraron. Contrario a esto, el sentir antipoético pretendió trasladar su propuesta al público experto e inexperto utilizando temáticas, imágenes y tonos de índole social. Es, pues, a través del energúmeno cuando se arremete de manera vehemente contra estas escrituras que, según él, no definen el sentir chileno de medio siglo:

Contra la poesía de las nubes
Nosotros oponemos
La poesía de la tierra firme
–Cabeza fría, corazón caliente
Somos tierrafirmistas decididos–
Contra la poesía de café
La poesía de la naturaleza
Contra la poesía de salón
La poesía de la plaza pública
La poesía de protesta social.

Los poetas bajaron del Olimpo. (1969: 214)

Es interesante cómo Parra opone su escritura contra aquella que le antecedió. Mientras que la tradición se mantenía en una poesía de las nubes, de los poetas del Olimpo, el energúmeno habla de una poesía “tierrafirmista”, esto es poesía andante por los caminos chilenos, topándose codo a codo con los habitantes de los pueblos, incluso de las ciudades. Todo lo anterior llevado a cabo de la mano de la poesía popular: sus ritmos, sus metáforas, sus lenguajes:

ARTE POÉTICA

La misma de siempre
Escribir perfectamente como se habla
Lo demás
Dejaría de ser literatura (1983: 193)

Mientras que, para los demás poetas –nos dice el energúmeno– la poesía mantenía su elevado tono y una sagrada visión tanto de la escritura como de la figura del poeta, para Parra la poesía debe estar en contacto directo con los hechos y vocabularios. Esta ruptura en voz del energúmeno adquiere, además, otro matiz interesante, puesto que no sólo es él el que habla, sino que existe un “desdoblamiento” de su voz, para que no sólo sea una voz de denuncia individual, sino “la voz del colectivo”: “no es un sujeto único, homogéneo, coherente, sino múltiple” (Pérez López: 2001: 56). Es importante mencionar que los poetas mayores tuvieron un profundo interés en llevar su poesía al gran público; por ejemplo, De Rokha con sus cantos épicos chilenos lo menciona:

Pero no hagamos versos o sonetos feudales [...], no nos vaciemos indignamente nosotros dentro de las formas arcaicas, caducas, pasadas como los borrachos en las plazas públicas [...] al conquistar un vocabulario lo hagamos con dirección a la historia apuntándola a lo clásico. Un arte machuno y sombrío por la tragedia americana [...] No melancólico: trágico dramático; no lírico: épico [...]. (162)

O Neruda en su *Caballo verde para la poesía* (1972) enfatizó el giro radical del lenguaje poético en favor de una poesía impura que reflejara aspectos de índole social, política, humana, incluso de cosas y objetos de la vida ordinaria y cotidiana:

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. (1935: “3”)

No obstante, y muy a pesar de estos impresionantes esfuerzos literarios, Parra considera que aún están alejados de ese contacto directo con los viandantes chilenos, puesto que estos poetas consagrados aún se mantienen en el espacio solemne y predilecto que la “poesía mayor” otorga; es decir, ellos siguen conservando esa identidad poética que los protege de las heridas que una sociedad inmersa en el caos, por ejemplo, de la postguerra y conflictos sociales, políticos, económicos⁴⁵ sufre en el día a día. Así versa el antipoema “Fueron exactamente como fueron”, donde también el energúmeno denuncia esa falta de acercamiento con el lector del grueso público:

adoraron la luna - pero poco
fabricaban canastos de madera
no tuvieron idea de música
fornicaban de pie
enterraban a sus muertos de pie
fueron exactamente como fueron (Parra, 2011, tomo 1: 285)

En cambio, en la voz del energúmeno notamos ese desasosiego –que lo sobrepasa– causado por los conflictos locales, nacionales e internacionales. Sabe que al menos en Occidente la libertad del ser humano está en peligro. Y es por tal que el energúmeno entiende la importancia de denunciar los actos que corrompen los derechos humanos, puesto que no hacerlo implica, para él, la destrucción de la sociedad. Una empresa sin duda peligrosa, pero “era necesario abrirse un espacio en el mundo poético, aunque fuese a codazos, mediante declaraciones de principios, manifiestos y ataques tanto a los poetas consagrados como a los críticos que los consagran y a sus lectores” (Binns: 2000: 26-27), para que a través de estas denuncias tengan eco.

⁴⁵ Niall Binns señala muy bien esta “protección” de la poesía al poeta mayor, y precisamente pone como ejemplo la voz lírica de Neruda, quien sale intacta ante situaciones complicadas: “Así, el ‘desorden vasto, oceánico’ del poema ‘Galope muerto’, el hablante nerudiano logra sobreponerse al caos y entra ‘cantando /como con una espada entre indefensos’; y en ‘Arte poética’, vuelve a superar su ‘angustia directa’, y entra en contacto con ‘lo profético que hay en mí’. (Binns, 2000: 28-29)

2. La ironía del energúmeno en el discurso como crítica social y política

2.1 La desmitificación de los grandes discursos ideológicos del siglo xx

Hemos insistido en que la antipoesía es un arrebató en contra de los discursos ideológicos, políticos, culturales y sociales de Occidente que tienen como propósito oprimir las libertades del ser humano. El proceder del energúmeno en esta empresa es de singulares características. Podríamos pensar que en una primera etapa pareciera ser que este sujeto iracundo sucumbe ante los terribles actos y circunstancias que acontecen frente a sus ojos, puesto que sus afirmaciones –sobre todo auto descripciones– están cargadas de un profundo desasosiego emocional y espiritual, sin embargo, él acepta su condición y gracias al humor irónico y sarcástico es como ha logrado mantenerse a flote en esta empresa sin desear ser el libertador. Niall Binns ha señalado que, a diferencia de los poetas mayores, “el antipoeta, en cambio, se sabe incapaz de sobreponerse al caos del mundo moderno. Habla desde el caos, y de hecho es parte del caos, por lo cual su perspectiva resulta inevitablemente limitada. Aunque siempre critique, y se autocritique, en ningún momento asume el papel de profeta.” (2000: 29)

En efecto, el antipoeta no asume el papel de profeta, sino que sencillamente se presenta como un “locutor que no responde de las malas noticias”. Y es en este sentido como el energúmeno antipoético comunicará la situación:

I
Digo las cosas tales como son
O lo sabemos todo de antemano
O no sabremos absolutamente nada–

Lo único que nos está permitido
Es aprender a hablar correctamente (Parra, 1969: 225)

El energúmeno optó por destruir el espacio poético que sostenía al poeta demiurgo

para hablar de frente y con franqueza al lector. En este sentido, su entendimiento de la situación es sumamente distinto, puesto que él también sufre la misma tragedia que el grueso público. En este momento, la ironía cobra mayor fuerza. Veamos un fragmento del antipoema “Preguntas a la hora del té”, de *Poemas y Antipoemas*,

Se respira una atmósfera cansada
De ceniza, de humo, de tristeza:
Lo que se vio una vez ya no se vuelve
A ver igual, dicen las hojas secas.
Hora del té, tostadas, margarina.
Todo envuelto en una especie de niebla. (2011, tomo 1: 11)

Es irónico que, siendo un momento de suma tranquilidad y relajación, en el antipoema la hora del té sea la hora para hablar de temas sombríos y tristes. Es importante mencionar que en este poemario brotan las primeras actitudes psicóticas del energúmeno. En efecto, nosotros observamos al energúmeno en las primeras dos líneas del antipoema: “Este señor desvaído parece/Una figura de un museo de cera;”, y es en esta descripción de una figura desgarrada, sin vida y con pocos ánimos como intuimos la presencia de las huellas de la voz lírica en cuestión. Esto es porque no se asemeja a ninguna otra voz presente en la antipoesía. Es pues, una escena con suma carga irónica, puesto que las preguntas en esta costumbre son “Qué vale más, ¿el oro o la belleza? /¿Vale más el arroyo que se mueve /O la chépica⁴⁶ fija a la ribera?”.

Asimismo, en el poema citado debemos considerar que la hora del té es una costumbre occidental, vinculada especialmente a las clases acomodadas, en la que se habla de cuestiones afables; no obstante, en el poema la voz lírica comienza a visualizar este momento del día con una atmósfera de tristeza. De tal manera que ya se comienza a configurar el desasosiego causado por la vida moderna. Existe, en este punto, “la sospecha

⁴⁶ La chépica es una planta originaria de América del Sur. Crece rápido y en abundancia en costas marítimas y en dunas arenosas.

acerca de la verdad de los fundamentos mismos que la conciencia moderna ha dado a la existencia y juntas configuran la imagen de un ser humano precipitado –en la contemplación de su mundo que se cae a pedazos” (Schopf, 1971: 141). En efecto, desde *Poemas y antipoemas* observamos el decaer anímico del energúmeno al darse cuenta de las falsedades que la modernidad trae consigo.

“Los vicios del mundo moderno” es otro de los más emblemáticos antipoemas de la primera etapa de la escritura parraciana. A partir de aquí visualizamos ese “mundo que se cae a pedazos” al que hace referencia Federico Schopf. En la primera estrofa del antipoema, el energúmeno nos adentra en un espacio lleno de incertidumbre social, donde “los delincuentes modernos /están autorizados a concurrir diariamente /a parques y jardines” y que operan con total libertad, ya que “la policía atemorizada huye de estos monstruos”. Sin duda la escena es irónica. La modernidad planteada como un alto grado de desarrollo, le ha dotado ese alto desarrollo a los ladrones que tienen el permiso de vagar por parques y jardines. Esta conversión de valores e imágenes sigue presentándose en una serie de enunciaciones de parte del energúmeno:

Los vicios del mundo moderno⁴⁷:
El automóvil y el cine sonoro,
Las discriminaciones raciales,
El exterminio de los pieles rojas,
Los trucos de la alta banca,
La catástrofe de los ancianos, (2011, tomo 1: 55)

Creando campos semánticos, las principales temáticas dentro de este poema tendrían que ver con, por ejemplo, prácticas de la burguesía de medio siglo (“El mundo moderno es

⁴⁷ Resulta sumamente interesante que dentro de esta secuencia el energúmeno haya mencionado que el automóvil y el cine sonoro sean “vicios” de la modernidad, sobre todo pensando que en 1954 era apenas un mercado en pleno crecimiento. Sin embargo, podríamos pensar que quizá hace dicha referencia enfocada, en cuanto al automóvil, a criticar los mecanismos de producción en masa y las jornadas laborales de las grandes fábricas; con respecto al cine nos resulta más complicado de entenderlo. No podemos sostener un sólido argumento puesto que no existen más indicios para continuar con esta interpretación.

una gran cloaca: /Los restaurantes de lujo están atestados de cadáveres digestivos”), peligros de la ciencia y tecnología (“El abuso de los estupefacientes y de la filosofía”, “La confianza exagerada en sueros y vacunas”, “El desarrollo excesivo de la dietética y de la psicología pedagógica”, “La desintegración del átomo”), excesos de políticas económicas (“Los trucos de la alta banca”, “El afán desmedido de poder y de lucro, /La carrera del oro, /La fatídica danza de los dólares,”), conflictos sociales (“El exterminio de los pieles rojas, /La catástrofe de los ancianos”, “La política internacional de piernas abiertas patrocinada por la prensa reaccionaria”). Con esto queremos decir que el energúmeno “no deja títere con cabeza”, es decir, sus arrebatos procuran cuestionar absolutamente todos los campos principales que rodean al ser humano.

En “Advertencias” observamos cómo el energúmeno centra su crítica en las “camisas de fuerza” que consumen las libertades del ser humano. Sin temor a represalias, este sujeto enuncia los peligros latentes y visibles dentro de su comunidad:

Se prohíbe rezar, estornudar
escupir, elogiar, arrodillarse
venerar, aullar, expectorar.
En este recinto se prohíbe dormir
inocular, hablar, excomulgar
armonizar, huir, interceptar.
Estrictamente se prohíbe correr.
Se prohíbe fumar y fornicar. (1969: 165)

En clave irónica, este antipoema se convierte en una fuerte crítica a las prohibiciones sociales, religiosas, políticas y económicas. Además, la forma de exponer esta serie crea una atmósfera absurda, puesto que prácticamente “todo está prohibido”. La realidad del energúmeno está fragmentada debido a las prohibiciones que le imponen. “Advertencias” ve la luz en el poemario *Obra Gruesa*, de 1969, año donde la polarización ideológica extremaba sus prácticas, de tal manera que el energúmeno buscará la mejor manera de

emitir sus sentencias.

Otro antipoema que tiene clave irónica es “Inflación”. En dicha composición observamos la denuncia de la inflación económica que las prácticas financieras salvajes del capitalismo traen consigo. Asimismo, el energúmeno aprovecha para ironizar que en la modernidad, aun con sus “beneficios civilizatorios”, se vive en condiciones opresivas similares a una jaula. El verso que cierra dicho poemario es, posiblemente, uno de los más reveladores: luego de mostrar cómo el ser humano vive enjaulado, cegado por esa modernidad, revela que fuera de esta supuesta prosperidad hay “enormes extensiones de libertad”, es decir, la libertad está más allá de las promesas de la modernidad.

En este mismo tenor, tenemos el antipoema "La situación se torna delicada", del mismo poemario, en el cual el energúmeno suplica observar más allá de la modernidad:

Basta mirar el sol
A través de un vidrio ahumado
Para ver que la cosa va mal;
¿O les parece a ustedes que va bien?
Yo propongo volver
A los coches tirados por caballos
Al avión a vapor
A los televisores de piedra.
Los antiguos tenían razón:
Hay que volver a cocinar a leña. (1969: 186)

Nuevamente el energúmeno ironiza la vida dentro de la modernidad: la vida en este proceso histórico no es cómo se prometió. Para él existe una enorme mentira que cubre las tragedias cotidianas, individuales y colectivas, por lo cual es necesario –nos afirma– volver a comenzar a reconstruir la sociedad. Aquí vemos una suerte de esperanza, algo que no ocurrió en el poemario anterior *Poemas y antipoemas*, específicamente en la composición “Soliloquio del individuo”, donde el mismo energúmeno recita:

Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,
A esa roca que me sirvió de hogar,

Y empiece a grabar de nuevo,
De atrás para adelante grabar
El mundo al revés.
Pero no: la vida no tiene sentido. (1954: 155)

En la comparación de estos dos antipoemas, “Soliloquio del individuo” y “La situación se torna delicada”, el energúmeno del soliloquio carece de esperanza, se deja vencer por el sinsentido de la modernidad. Por otro lado, en el segundo poema ya se visualiza una suerte de confianza en el volver a comenzar. Muy posiblemente sea el reinicio la mejor solución para el antipoema, al menos esta visión se encuentre en las composiciones posteriores a *Poemas y antipoemas*, como una reconciliación con la vida. Y bien sabe que el proceso de seguir así no lo llevará a ningún lado; así versa uno de sus antipoemas intitulado el “El hombre contemporáneo”:

cayó en una trampa
sólo le quedan 7 caminos
ninguno de los cuales conduce a Roma (2011, tomo 1: 304)

No obstante a esa incertidumbre por el presente y futuro de la sociedad, el energúmeno opta por emprender una constante marcha para cambiar su entorno.

2.2 La vuelta a los derechos humanos y la ecocrítica

dice: proletarios del mundo uníos
debe decir
peatones del mundo uníos

Nicanor Parra

Durante más de cinco décadas del siglo xx, Latinoamérica vio la luz de una gran

diversidad de poemarios⁴⁸ preocupados por los derechos humanos que en el mundo constantemente eran violentados y, en el peor de los casos, suprimidos. Estos poemarios contenían una legítima denuncia y defensa ante las atrocidades políticas y económicas que atentaban de una u otra manera contra el bienestar de la sociedad.

Parra no fue ajeno a este sentir y preocupación por los menos favorecidos. En su propuesta estuvo presente la denuncia de las atrocidades, algunas de estas las anotamos en las líneas precedentes. Ahora bien, en cuanto al tema de los derechos humanos, en los antipoemas también observamos al energúmeno reflexionar y emitir sus sentencias que defienden la dignidad del ser humano y de su entorno. Alberto Acereda entiende muy bien el perfil que la antipoesía adquiere con respecto a los derechos humanos:

La antipoesía que propone Parra va contra todo lo establecido: una reacción de claridad, parodia, libertad y humor como llamado urgente a la solidaridad, lo cual conforma un discurso contestatario en defensa de los derechos humanos y contra los gobiernos opuestos a tales derechos, desde la presidencia de Carlos Ibáñez del Campo, en 1954 hasta la dictadura militar de Pinochet. (2002: 124)

La libertad de expresión es uno de los primeros derechos que se ven afectados en gran parte del globo terráqueo. Y Parra hace una crítica que centra su atención en este aspecto. Tenemos, por ejemplo, nuevamente el antipoema “Advertencias”, en el que se menciona la prohibición ‘no hablar’. Ciertamente no es el único derecho violentado que es mencionado en la composición citada. En este antipoema titulado “Advertencias”, además, encontramos en tono irónico una querrela contra un sistema que suprime los derechos del ser humano, puesto que, incluso, “se prohíbe elogiar, venerar, arrodillarse”. En gran parte

⁴⁸ Entre estos se podrían citar *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo, *Libertad bajo palabra* (1950) de Octavio Paz (1950), *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, *La paloma del vuelo popular* (1958) de Nicolás Guillén, *Los pobres* (1969) de Roberto Sosa, *Homenaje a los indios americanos* (1970) de Ernesto Cardenal, *Poesía no eres tú* (1972) de Rosario Castellanos o *La Línea de fuego* (1978) de Gioconda Belli. Cada uno de estos mostró una profunda preocupación por denunciar los atropellos que sufrían las clases sociales más desprotegidas y marginadas (indígenas, obreros, campesinos, por ejemplo). Poemarios que por su profunda crítica a los sistemas gubernamentales, económicos e institucionales aún generan eco en la actualidad.

de la obra parraciana también se denuncian otros atropellos que ejemplifican las prohibiciones impuestas por los Estados totalitarios o represivos (que proliferaron, con el apoyo de los Estados Unidos, en el continente americano de mediados del XX).

En la obra parraciana las denuncias se presentan de manera reiterada, por lo cual su antipoesía es una poesía de la disidencia, con la que muestra su disconformidad con las doctrinas, ideologías, políticas y creencias que oprimen las voluntades del individuo y su colectivo. En plena dictadura pinochetista, donde la represión, la desaparición y los asesinatos por parte del Estado eran recurrentes, a través de la figura del energúmeno, que en ocasiones era el aliento de El Cristo de Elqui, la crítica y denuncia del estado militar se hizo presente:

Quando los españoles llegaron a Chile
se encontraron con la sorpresa
de que aquí no había oro ni plata
nieve y trumao sí: trumao y nieve
nada que valiera la pena
los alimentos eran escasos
y continúan siéndolo dirán ustedes
es lo que yo quería subrayar
el pueblo chileno tiene hambre
sé que por pronunciar esta frase
puedo ir a parar a Pisagua
pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener
otra razón de ser que la verdad
el general Ibáñez me perdone
en Chile no se respetan los derechos humanos
aquí no existe libertad de prensa
aquí mandan los multimillonarios
el gallinero está a cargo del zorro
claro que yo les voy a pedir que me digan
en qué país se respetan los derechos humanos. (1977: 32)

Con el hecho de emitir este antipoema de denuncia a través de la personalidad del Cristo de Elqui, Parra evitó la intransigencia y condena de la dictadura. Es decir, pese a la

entonces todopoderosa Junta Militar, que el país andino censuraba a todo aquello que tenga una mínima relación con un pensamiento de izquierda y que incluso llegó a considerar a los movimientos de izquierda como ilegal, en la antipoesía Parra se permitía frases sumamente subversivas:

De aparecer apareció
pero en una lista de desaparecidos (2011, tomo 2: 161)

Precisamente fue a través de la ironía y del humor como Parra reclamaba, de manera velada o no, a la dictadura los cientos de miles atropellos a los derechos humano:

Confío 100% en el lector
estoy convencido de que hasta los...
civiles
son capaces de leer entre líneas (165)

Anteriormente señalamos que Parra apelaba al lector puesto que lo consideraba pieza fundamental para el desarrollo de la antipoesía. Este diálogo y complicidad entre la antipoesía y su receptor es muy importante durante la época de oscuridad del pensamiento y carente de democracia, puesto que sólo así el mensaje pasaba el filtro de la censura. En este sentido, en 1982, publica *Chistes parra desorientar a ~~política~~ poesía* y al año siguiente *Poesía política*, poemarios de denuncia en clave humorística, donde la ironía cobra una importante fuerza subversiva, y donde podemos seguir observando a ese energúmeno que tanto hemos mencionado. Reproducimos varios antipoemas de corta extensión con la finalidad de mostrar las críticas en cuanto a:

La crisis política y humana en su país:

Chile fue primero un país de gramáticos
un país de historiadores
un país de poetas
ahora es un país de... puntos suspensivos (2011, tomo 2: 163)

Represión policial:

«Esto me pasa por creer en Dios»
(el Cristo de Elqui
inspeccionándose al espejo
los moretones que le dejaron los pacos⁴⁹) (163)

El obligado exilio para los opositores:

Te pasaste de la raya muchacho
vas a tener que abandonar el país
en un plazo de hrs. 24! (164)

El asesinato “institucionalizado”:

No matarás:
serás asesinado... (165)
Ayer
de tumbo en tumbo
hoy
de tumba en tumba (167)

La censura:

Tú que eres diablito ven para acá
¿Hay o no hay libertad de expresión en este país?
–Hay
–Ay
–Aaay! (165)
–Defina a Violeta Parra
–Cantora clandestina
no la dejaban cantar en su propio país
–Por algo será
–Porque suele decir algunas verdades (170)

La complicidad de la intelectualidad y la ceguera del poeta de la “poesía de la poesía”:

Palabra que da pena
ver a los Premios Nacionales de Literatura

⁴⁹ Los pacos son los Carabineros de Chile, la institución policial de dicho país.

silenciosos y gordos
¡satisfechos!
Como si en Chile no ocurriera nada (169)

poesía poesía
Como si en Chile no ocurriera nada (170)

Es importante mencionar que Parra no sólo se quedaba en el plano de la denuncia, sino que en esta él construyó el espacio adecuado para el diálogo entre los opuestos, por lo tanto, si bien Parra siempre ha comulgado con los ideales y procederes de las izquierdas, él ha procurado establecer un punto medio en el que ciertos argumentos de ambas partes, izquierda-derecha/socialismo-capitalismo/progreso-conservadurismo, construyan entre sí las mejores respuestas a las problemáticas sociales y políticas:

La izquierda y la derecha unidas
jamás serán vencidas (2011, tomo 2: 461)

En efecto, el energúmeno de la antipoesía se encuentra más allá de las posturas ideológicas. Su crítica arremete en contra de todo aquello que considera como opresor, sin importar quién o quiénes sean los cofrades del sistema, incluso contra sí mismo.

Parra, por lo tanto, es considerado por la crítica literaria como un “anarquista” *sui generis* (Gottlieb, 1974; de la fuente 2007), debido a su postura rupturista y subversiva en todos los ámbitos en los que se desenvuelve: “me declaro país independiente”, dijo en uno de sus antipoemas. Él siempre ha procurado mediar los polos, aunque esto le ha traído como consecuencia la mala interpretación de sus colegas y coetáneos, principalmente durante el régimen pinochetista. Esto se debió a dos principales motivos: el primero de estos se da en relación con la inesperada taza de té, en 1970, con Pat Nixon, esposa del

entonces presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon⁵⁰.

Parra era homenajeado en el Festival Internacional de la Biblioteca del Congreso, en Washington DC, y en el recorrido por el recinto inesperadamente se presenta Pat Nixon, con quien intercambia algunas palabras. La foto de este momento recorrió toda Latinoamérica, siendo Cuba y Chile los países que más tomarían partido: en Cuba, Parra es expulsado de la Casa de las Américas y, en Chile, el antipoeta es considerado por la izquierda radical como “el anti-chileno”, esto a pesar de que el antipoeta afirmó que era una visita de índole cultural, pero este motivo no bastó para ser no condenado duramente por mucho tiempo. Sin embargo, Parra siempre defendió su postura crítica:

SI EL PAPA NO ROMPE CON USA
Si el Kremlin no rompe con USA
Por qué demonio voy a romper yo

Alguien podría tener la amabilidad de decirme
Por qué demonios voy a romper yooo...! (2011, tomo 2: 279)

En efecto, Parra siempre se mantuvo como un ferviente crítico de cualquier ideología, razón por la cual en todo momento se permitió señalar las incongruencias que los movimientos tanto de izquierdas como de derechas han tenido, y cómo sus exacerbadas pasiones los han llevado a posturas sumamente incomprensibles:

lo siento mucho camarada Bolodia⁵¹
no soy yo
..... son Uds. los que se quedaron atrás

⁵⁰ He insistido en que Parra ponía en diálogo a los polos opuestos. Acto que practicó durante toda su carrera literaria y personal. Él realizó una estancia académica en Estados Unidos; más tarde, Parra se acercó a la poesía de la entonces Unión Soviética (incluso antologó un poemario de poesía rusa). Así que la visita a ambos países le permitió comprender de diferente manera la Guerra Fría y las posturas ideológicas detrás de este conflicto internacional.

⁵¹ Incluso, Parra recurrió a la figura del Cristo de Elqui para contestar a las agresiones verbales que recibía de sus correligionarios. En la composición “Cristo de Elqui se defiende como gato de espadas” (*Poesía política*, 1983), Parra responde directamente a las acusaciones de Volodia Teitelboim que señalan que el antipoeta comulgaba con la dictadura.

SOCIALISTAS Y CAPITALISTAS DEL MUNDO UNÍOS
antes que sea demasiado tarde
R.S.V.P (2011: 209)

En este sentido, Parra se apartó de los movimientos radicales, siempre procurando la congruencia con su visión de mundo, configurada por sus lecturas tanto físico matemáticas como filosóficas y literarias. Esto le fue de provecho para continuar con uno de sus proyectos personales: refundar un proyecto⁵², desde el cual Parra proclamaba el respeto y salvaguarda de la naturaleza.

TERMINARÉ X DONDE DEBÍ COMENZAR
Ni socialista ni capitalista
Sino todo lo contrario:
... Ecologista Propuesta de Daimiel:
Entendemos x ecologismo
Un movimiento socioeconómico
Basado en la idea de armonía
De la especie humana con su medio
Que lucha x una vida lúdica
Creativa igualitaria pluralista
Libre de explotación
Y basada en la comunicación
Y la colaboración de las personas
A continuación vienen 12 puntos. (“Discurso de Mai Mai Peñi”, 2006: 65)

A través de estas composiciones, Parra reclamó otro derecho fundamental para el ser humano: vivir en un planeta libre de contaminación, es decir, enfocó sus esfuerzos y su literatura para denunciar la catástrofe medioambiental desde un enfoque crítico y autocrítico, es decir, parte de esa crisis era responsabilidad del ciudadano inactivo, por lo que Parra procuró que el reaccionar desde la antipoesía era de vital importancia para

⁵² Luis Oyarzún es considerado uno de los fundadores del movimiento ambiental en la literatura chilena. En la década del 70 publicó su memorable *Defensa de la tierra* (1973), texto que reflexiona sobre la urgencia de atender y resolver la crisis medioambiental. Para saber más sobre el pensamiento ecologista en el país del antipoeta, es recomendable el estudio “Antes de la ecocrítica: una consideración bibliográfica a los estudios ambientales en Chile”. En este trabajo, Pablo Chiuminatto y Sonia Rosa realizan un minucioso bosquejo y trazo genealógico de los escritores ocupados en la defensa del medio ambiente.

recuperar los espacios verdes.

A este momento de la antipoesía Parra lo llamó *ecopoemas* (una suerte de evolución de los *Artefactos visuales*), los cuales poseen una técnica similar a estos últimos: verso libre, usualmente escritos a mano y, en algunos casos, acompañados de un dibujo. Una de las explicaciones más convincentes sobre el origen de los Artefactos la encontramos en la antología *Artefactos visuales*⁵³ (2002), la cual versa así:

A finales de los años sesenta, en momentos de una polarización ideológica jamás conocida en Chile, la necesidad de comunicarse con el lector se hizo, para Parra, apremiante, la velocidad de la ciudad, el lenguaje publicitario, el caos y las comunicaciones. Todo eso era el referente cultural que Parra proponía dismantelar con sus Artefactos Visuales. De esta manera comienza a trabajar con objetos de desecho, basuras que deja la sociedad de consumo y que él recicla dándoles un carácter poético a través de una frase que también ha sido reciclada por ahí. Su planteamiento se basa en la superposición de elementos cotidianos ya existentes, como huevos, mamaderas y ataúdes. Slogans lingüísticos y visuales que constituyen símbolos de la cultura occidental, materia sobre la cual Parra reflexiona críticamente”. (“Introducción” en Parra, 2002: 6).

En esta explicación encontramos una evolución orgánica de la antipoesía: en un primer momento contra la poesía canónica de su tiempo; en segunda instancia como una crítica mordaz a las instituciones que sostienen a Occidente (religiosas, bancarias, políticas, por ejemplo); en seguida observamos la asimilación de las expresiones coloquiales y publicitarias para consolidar esa relación con el lector; posteriormente, al darse cuenta de la crisis que la sociedad de consumo está creando, Parra formula sus artefactos con material de reciclaje que, posteriormente, parece que alientan al antipoeta a hablar de temas ambientales dentro de su propuesta literaria: los eco-poemas.

En los eco-poemas Parra centra su atención en señalar, con su característico humor, las causas y consecuencias de la crisis medioambiental en Chile y en el mundo. Su proclama era directa:

⁵³ Esta antología estuvo curada por Colombina Parra, hija del antipoeta, en compañía de Hernán Edwards y Marcial Cortés Monroy.

dice compañero léase ecompañero
" compromiso " ecompromiso
" constitución
hay que luchar x una econstitución (2011, tomo 1: 175)

En efecto, al distanciarse de las posturas ideológicas, debido a su falta de atención en el problema real que estaba enfrentando el mundo, el antipoeta crea el espacio adecuado dentro de la literatura para defender a la naturaleza que, en ese momento, era víctima del silencio de los gobiernos de cualquier ideología (recordemos que en 1983 la Guerra Fría aún permeaba el ambiente) y de las reflexiones de la intelectualidad (nótese la crítica a los dos principales bandos de la actualidad):

Como su nombre lo indica
el Capitalismo está condenado
a la pena capital:
crímenes ecológicos imperdonables
y el socialismo burrocrático
no le hace nada de peor tampoco (175)

En este otro eco poema, también se arremete en contra de las dos ideologías hegemónicas en los mismos términos:

Capitalismo
contaminación del hombre x el hombre
socialismo burrocrático
todo lo contrario (176)

En ambos eco poemas citados es posible observar ese tono furibundo que caracteriza al energúmeno. Este se presenta en total insubordinación y denuncia a los regímenes que muestran un desprecio por el ambiente. No obstante, en estas composiciones se respeta, nuevamente, al ciudadano común que Parra tanto respeta, pues ve en este la esperanza para cambiar las políticas medioambientales en el mundo (nótese esa crítica al sistema, pero también la confianza del energúmeno para con su prójimo):

PEATONES
héroes
anónimos
de
la
ecología (176)

Es así, como en la última producción de Parra, su antipoesía giró en torno a la denuncia de los atropellos contra la naturaleza, así como contra el clasismo y las ataduras de dos sistemas impuestos en Chile: la dictadura y el capitalismo. Parra desea un cambio radical:

EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA
SAQUEO DE LA NATURALEZA
COLAPSO DEL MEDIO AMBIENTE
vicios de la sociedad de consumo
que no podemos seguir tolerando:
¡hay que cambiar todo de raíz! (177)

En los siguientes versos, Parra continúa considerando al peatón como la pieza más importante contra el atraco medioambiental:

dice:
proletarios
versus
burgueses
léase:
pacíficos peatones
versus
asesinos del volante (181)

Incluso en este momento, la voz del energúmeno se hizo presente, mostrando su rabia, desasosiego y falta de esperanza. Veamos estos tres ecopoemas:

EL MUNDO ACTUAL?
EL inMUNDO ACTUAL! (178)

basta de profecías apocalípticas
Ya sabemos QUEL MUNDO SE ACABÓ (178)

A este paso que vamos
En el año 2000 comeremos KK
Difícil que alcance para todos (180)

En estas tres composiciones observamos ese talante iracundo que distingue al energúmeno. Si bien los ecopoemas son un canto a la vida y a la naturaleza, ciertamente con un toque irónico y sarcástico, el energúmeno se hace presente y, lejos de crear una suerte de pesimismo por un futuro incierto, este sujeto proyecta la fuerza y crítica más mordaz de la antipoesía. Sus sentencias son un sacudimiento a la pasividad, son una reacción e invitación a procurar un mundo mejor:

Tercer y último llamado:
PEATONES DEL MUNDO UNÍOS (2011: 178)

El energúmeno es incisivo con sus reflexiones, es hiriente de principio a fin dentro de la antipoesía, pero realmente es una figura que se preocupa por el prójimo, muy a su manera, pero sabe que sin estos conflictos humanos su existencia no simplemente no sería. Cerramos con el antipoema “Hasta luego”, el cual refleja con total claridad esa necesidad del otro para el energúmeno y que, pese a los conflictos que puedan surgir en estas aseveraciones, él estará deseoso y sonriente por enfrentarlos, porque —diría Nial Binns— “la risa antipoética no es una risa satisfecha, no proviene de ingeniosos juegos lingüísticos: es una risa desgarradora, que se proyecta hacia afuera, contra la sociedad moderna, pero también hacia adentro, es un cuestionamiento y desenmascaramiento del mismo que se ríe”. (Binns, 2000: 11-12). En efecto, la risa del energúmeno contiene la más mordaz crítica de la antipoesía. Y esta es una de las grandes herencias del mayor de los antipoetas llamado Nicanor Parra. Incluso, en el antipoema “Ha llegado la hora de retirarse”, que podría ser una suerte de despedida anticipada, el energúmeno reafirma su voluntad de confrontar a los

adversarios. Con dicha composición cerramos el presente trabajo de investigación, ya que contiene las características señaladas: violencia, ironía, autodesprecio, pero a su vez, la aceptación de su propia condición.

Ha llegado la hora de retirarse
Estoy agradecido de todos
Tanto de los amigos complacientes
Como de los enemigos frenéticos
¡Inolvidables personajes sagrados!

Miserable de mí
Si no hubiera logrado granjearme
La antipatía casi general:
¡Salve perros felices
Que salieron a ladrarme al camino!
Me despido de ustedes
Con la mayor alegría del mundo.

Gracias, de nuevo, gracias
Reconozco que se me caen las lágrimas
Volveremos a vernos
En el mar, en la tierra donde sea.
Pórtense bien, escriban
Sigán haciendo pan
Continúen tejiendo telarañas
Les deseo toda clase de parabienes:
Entre los cucuruchos
De esos árboles que llamamos cipreses
Los espero con dientes y muelas. (1969: 183)

Conclusiones

La antipoesía es una propuesta estética compleja y de gran envergadura. Sus múltiples recursos retóricos y variadas temáticas confirman que es un mega proyecto poético, cuyo desarrollo siguió un proceso evolutivo casi natural y congruente con sus postulados, de la asimilación de la tradición literaria a la más radical experimentación de las formas, cuidando siempre de mantener esa cercanía con el lector, motor principal de esta escritura. Nicanor

Parra defendió la apertura de la poesía a todo público, otorgarle claridad a la escritura que le permitiera el contacto con aquellos que apenas iniciaban en este universo. Sobre todo, procuró hablar de lo próximo a la vida de sus pares, dialogar con estos y compartir esa necesidad de ser escuchado. Motivo por el cual, el antipoeta adoptó las maneras, el lenguaje y los modos de su prójimo: se pronunció desde su piel, pensamiento y sentir.

En este sentido, la antipoesía también significó la difuminación de las restricciones de las formas al extender o, en el más extremo de los casos, borrar normas de escritura que no le permitían expresarse a cabalidad. En la antipoesía de Nicanor Parra encontramos el habla coloquial y el léxico popular como elementos primordiales, que van acompañados de ritmo y del sentir del ciudadano ordinario, puesto que –para él– “los poetas bajaron del Olimpo” y, al dar por sentado este acto, la desmitificación del poeta demiurgo quedó instaurada, permitiendo el paso del antipoeta con su renovada mirada en torno al fenómeno poético. Esta nueva mirada trajo consigo una sensibilidad distinta, preocupada ya no por temas propios de la solemnidad del poeta, sino por problemáticas terrenales, cotidianos, tangibles. El antipoeta sufre la condición del estar vivo en “un aquí y un ahora”, situación que es afectada por sistemas sociales que le impiden su tranquilidad. En ese afán de ilustrar todo lo mejor posible, el antipoeta desarrolla su propio alfabeto con el cual marcará su rumbo.

Este nuevo camino estuvo, además, impregnado de nuevas tonalidades, de la solemnidad a la socarronería, de la tranquilidad a la incertidumbre, de la claridad a la ironización. El antipoeta entendió que la risa era una de sus mejores herramientas para evitar ahogarse en esa inconmensurable marea llamada vida.

Queda claro que en el replanteamiento de Parra en torno a cómo concebir la poesía, la ironía juega un papel fundamental, de tal manera que esta figuración irónica es un elemento indispensable para el entramado antipoético, incluso es la médula de gran parte de

los antipoemas y artefactos visuales. La crítica observó este movimiento y lo tradujo en un importante número de estudios que desentrañaban este aspecto. Sin embargo, quedaba pendiente otro aspecto que, si bien fue enunciado, estaba permaneciendo oculto: la figura del energúmeno.

Lo expuesto en los capítulos que conforman el presente trabajo de investigación, intenta demostrar que la figura del energúmeno dentro de la antipoesía juega un papel de gran importancia, sobre todo si a este se le piensa como el sujeto que emana las críticas más severas e irónicas de la propuesta parraciana. Queda claro que existen múltiples voces antipoéticas, cada una de ellas con singulares rasgos, sin embargo, estas no son aquellas que emiten cuestionamientos incisivos e hirientes, sino que es el energúmeno, ese ser vociferante, colérico, contradictorio y en conflicto emocional, quien establece la intransigente crítica a los constructos sociales.

La presente tesis intentó, en un primer momento, mostrar cómo el energúmeno pasó un tanto desapercibido por la crítica especializada, no menospreciado, pero sí esquivado. Seguramente porque fue el mismo energúmeno quien optó por esconderse y dispersarse por toda la obra de Parra. Nuestro trabajo fue, finalmente, precisamente señalar los indicios de su presencia para confirmar su actividad discursiva. No fue un trabajo sencillo, pero los frutos de este esfuerzo quedaron plasmados en el capítulo tres, en el que analizamos dichos indicios que dejaron estampa en los momentos más irónicos y agresivos de la antipoesía. En efecto, aquí establecemos que el energúmeno hace gala de su presencia con las sentencias irónicas más agresivas. Visualizamos la presencia de dicha voz cuando denuncia los sistemas opresores, cuyas críticas señalan los momentos más lamentables de la sociedad, donde la incertidumbre y el malestar emocional y anímico individual y colectivo están quebrados y donde aparentemente no existe esperanza alguna. No obstante, este energúmeno es una gran *vuelta de tuerca* en tales situaciones, puesto que, al ironizar vía burlas

o socarronerías, nos brinda una suerte de esperanza o una aceptación por la vida tal y como es, incluso con un sin sentido, donde la risa y la carcajada irónicamente hieren, pero que estas incluso nos permiten vernos en nuestra justa dimensión: seres humanos con defectos y virtudes, pero humano al fin y al cabo.

Bibliografía

- Alcántara Pohls, J. (2006). La poesía, el habla y lo popular (Notas sobre algunas ideas de Nicanor Parra). *Alertexto*, 4 (8), 109-122.
- Alegría, Fernando (1967) “Nicanor Parra: antipoeta”, en *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Zigzag, pp. 205-206.
- _____ (1972) *Literatura y revolución*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1972) “Antiliteratura”, en *América en nuestra literatura*, César Fernández Moreno, coord., Chile, Siglo XXI Editores-Unesco.
- Alemaný Bay, Carmen (1997-2021?) “La antipoesía en la encrucijada de la poesía de la comunicación”, disponible en línea, disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/acerca/alemany.htm>
- _____ (2011) “La forma externa del poema en la poesía chilena: de la vanguardia a los albores del siglo XXI”, en *América sin nombre*, núm. 16, pág. 54-62. antipoesía, Chile, Ediciones LOM.
- Alstrum, James (1980) “La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas”, en *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. 23, Núm. 7, Colombia.
- Alvarado Ortega, M. (2006). Las marcas de la ironía. *Interlingüística*, (16), 1-11.
- Araya Grandón, Juan Gabriel (2008) “Nicanor Parra. De la Antipoiesis a la Ecopoiesis”, en *Estudios Filológicos*, Chile, número 43, pp. 9-18.
- Ayala, Matías (2005) “Nicanor Parra, nacionalista: entre la enseñanza y la poesía popular”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 66, abril, pp. 107-117.
- Ballart, Pere (2005). “Una elocuencia en cuestión o el ethos contemporáneo del poeta”. Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-elocuencia-en-cuestin-o-el-ethos-contemporneo-del-poeta-0/>
- Ballart, Pere (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, España, Sirmo-Quaderns Crema.

- Benedetti, Mario (1969) “Nicanor Parra, o el artefacto con laureles” en Calderón, Alfonso (2005) *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- _____ (1981) “El artefacto con laureles”, en *Los poetas comunicantes*, México: Marcha.
- Binns, Niall (1995) “Nicanor Parra y la guerrilla literaria”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 537, pp. 83-99.
- _____ (1996). “Representaciones y poetizaciones de la locura en la literatura chilena”. *1616: Anuario De La Sociedad Española De Literatura General Y Comparada*, (10),
- _____ (2000) *Nicanor Parra. Semblanzas*, Madrid, Eneida. 173-180.
- _____ (2011) “What is Poetry?... Lo que se mueve es poesía: Nicanor Parra, miradas trasatlánticas”, en Taller de Letras, núm. 48, pp. 131-147.
- _____ (2018) “Aproximaciones a la obra de Nicanor Parra”, en *Revista de pensamiento y cultura de la BUAP* (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), disponible en línea: <https://www.unidiversidad.com.mx/33/nicanor/aproximaciones-a-la-obra-de-nicanor-parra>
- Borgeson, Jr. Paul (1982) “Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía”, en *Revista Iberoamericana*, 118-119, Estados Unidos, pp. 382-389
- _____ (1999) *Un vals en un montón de escombros: Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la posmodernidad*, España: Peter Lang.
- Cano Reyes, J. (2018). “La nostalgia del antipoeta: añoranza e ironía de Nicanor Parra”, en *América Sin Nombre*, (23), 159-169.
- Carrasco, Iván (1982). “El antipoema de Parra: una escritura transgresora”, *Estudios Filológicos*, 17, pp. 67-16.
- _____ (1999) “Tendencias de la poesía chilena en el siglo xx”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Chile, pp. 157-169.
- _____ (1999) *Para leer a Nicanor Parra*, Chile: Universidad Nacional Andrés Bello.
- Chiuminatto, Pablo y Rosa, Sofía (2018) “Antes de la ecocrítica: una consideración bibliográfica a los estudios ambientales en Chile”, en *Anales de Literatura Chilena*, núm. 30, pp. 243-255.
- Costa, René de (1988) “Para una poética de la (anti)poética”, en Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Madrid: Cátedra, pp. 7-46.
- Cuadra, César (1997) *Nicanor Parra en serio & en broma*, Chile, EDEM.

- Charaudeau P. y Maingueneau D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- _____ (1985). *La escritura antipoética de Nicanor Parra*. U. De Chile, Tesis Doctoral.
- _____ (1999) *Para leer a Nicanor Parra*, Chile, Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello.
- De la Fuente, José Alberto (2007) “Disparates religiosos y políticos en la poesía de Nicanor Parra”, en *Literatura y lingüística*, núm. 18, 35-58.
- Elliot, Jorge (1957) *Antología crítica de la nueva poesía chilena, Chile, Ediciones LOM*.
- Franco, Jean (1986) *Historia de la literatura hispanoamericana*, traducción de Carlos Pujol, 2da. Reimpresión, Barcelona, Editorial Ariel.
- Fisher, María Luisa (1987) “Escenario para una lectura: la muerte y los muertos en Parra y Borges”, en *Revista Chilena de Literatura*, abril, núm. 29, pp. 157-160.
- Fernández Sánchez, C. (1988). Sobre el concepto de humor en literatura. *Estudios Humanísticos. Filología*, (10), 213-228.
- Fernández Retamar, Roberto (1975) “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. Cuba, Cuadernos Casa, pp. 111-126
- Flores, Ángel y Medina, Dante (eds.) (1991) *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, México, EDUG.
- Foxley, C. (1977). “La ironía funcionamiento de una figura literaria”. *Revista Chilena De Literatura*, (10), 5-20.
- Galán Moreu, S. (2008). Antipoesía e ironía: una introducción. *Espéculo. Revista De Estudios Literarios*, (38). Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/antipoes.html>.
- Gallardo, A. (2004). Nicanor Parra en el territorio del lenguaje. *Acta Literaria*, (29), 33-45.
- García León, D. (2009). *La metaironía en la poética de Nicanor Parra* (Licenciatura). Pontificia Universidad Javeriana.
- Goic, Cedomil (1992) “La antipoesía de Nicanor Parra”, en *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la Literatura Hispanoamericana*, Ámsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Gómez Íñiguez, L. (1996). Ballart, Pere. Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno, Barcelona, Quaderns crema, 1994. *Revista De Filología Románica*, (13), 451-454.

- Gottlieb, Marlene (1974) "Del antipoema al artefacto al ...: la trayectoria de Nicanor Parra", en *Hispanoamérica*, Año 2, No. 6, abril, págs. 21-38.
- _____ (1978) *La poesía de Nicanor Parra: «No se termina nunca de nacer»*, Madrid, Colección Nova Scholar.
- _____ (1993) "La depuración del antipoema: artefactos y murales", en *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos*, Princeton, Linden Lane Press.
- Grossman, Edith (1975) *The Antipoetry of Nicanor Parra*, Nueva York, Press.
- Ibáñez-Langlois (1975) "Los grandes de la poesía chilena", en *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago, Editorial Nascimento, consultado en: <https://neruda.uchile.cl/critica/jmibanez5.html>
- Ibáñez-Langlois, José Miguel (1972) "La poesía de Nicanor Parra", en Nicanor Parra, *Antipoemas*, Barcelona: Seix Barral, pp. 9-66.
- Jofré, Manuel (2005) "Antiparra Productions. Ciclo homenaje en torno a la figura de Nicanor Parra", en *Revista Chilena de Literatura*, abril, núm. 66, pp. 137-148.
- Karsen, Sonja (2016) *La poesía de Nicanor Parra*, Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx3b9>.
- Laursen, J. (2004). *Ironía, escepticismo, cinismo. Pasajes*, (16), 2-11.
- Linh, Enrique (1969) "Momentos esenciales de la poesía chilena", en vv.aa. *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, consultado en: <http://www.letras.mysite.com/lihn280703.htm>
- López Mejía, Adelaida (1990) "Nicanor Parra and the Question Authority", en *Latin American Literary Review*, vol. 18, núm. 36, julio-diciembre, pp. 59-77.
- Mainguenu, Dominique (2014) "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2014, pp. 49-66.
- Maingueneau, D. (1996). *El ethos y la voz de lo escrito* (trad. Ramón Alvarado). México, UAM.
- _____ (2004). "¿Situación de enunciación" o "situación de comunicación"? En *Discurso.org*, año 3, n.º 5.

- _____ (2016) “El ethos: un articulador”, en Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Arco Libros, Madrid, pp. 131-154.
- _____ (1996) “El ethos y la voz de lo escrito”, en *Versión*, México, UAM-A, pp. 79-92.
- Melis, Antonio (2015) “Si los hombres fueran buenos... Antropología del antipoema”, en *Revista Chilena de Literatura*, noviembre, 2009, Chile, pp. 11-24.
- Melnykovich, George (1975) “Nicanor Parra: Antipoetry, Retraction and Silence”, en *Latin American Review*, vol. 3, Núm. 6, primavera, pp. 65-70.
- Morales, Leonidas (1972) *La poesía de Nicanor Parra*, Chile: Coedición de la Universidad Austral de Chile y la Editorial Andrés Bello.
- _____ y Nicanor Parra (1990) Nicanor Parra, en *Hispanoamérica*, año 19, no. 56/57, pp. 79-105.
- _____ (2011) “Gabriela Mistral Recados de la aldea”, en *Revista Chilena de Literatura*, noviembre, número 80, 203-222.
- _____ (2015) “Subversión y espectáculo: la antipoesía de Nicanor Parra”, en *Revista chilena de literatura*, Santiago de Chile, pp. 35-50, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952015000300004>
- Neruda, Pablo (1935) *Caballo verde para la poesía*, revista dirigida por Pablo Neruda, número 1, octubre, Madrid.
- Nieves Alonso, María (1989) “El espejo y la máscara de la antipoesía”, en *Revista Chilena de Literatura*, abril, núm. 33, pp. 47-60.
- Montes, Hugo (1987) “Rubén Darío y la antipoesía”, en *Revista Chilena de Literatura*, noviembre, núm. 30, pp. 191-194.
- Monteleone, Jorge (2004) “El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético entre 1940-1950”, en Susanne; Hammerschmidt (eds.) *Pasajes. Homenaje a Christian Wenzlaff*, en Grunwald, Sevilla, pp. 539-550.
- Navarrete, Ana (1993) *La crítica de la modernidad como crítica de la autonomía del arte*, Tesis doctoral, España, Universidad de Castilla-La Mancha.

- Oliphant, Dave (2019) *Hallazgo y traducción de poesía chilena*, Estados Unidos, Editorial Contracorriente
- Ortega, Julio (1971) “Sobre la poesía de Nicanor Parra”, en *Figuración de la persona*, España, Edhasa, pp. 252-262.
- Parra, Nicanor (1954) *Poemas y antipoemas*, Chile, Editorial Nascimento.
- _____ (1958) "Poetas de la claridad". *Atenea* No. 380-381, abril-septiembre. Vid. pp. 46-48.
- _____ (1969) *Obra gruesa*, Chile: Editorial Andrés Bello.
- _____ (1979) *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Ediciones Ganímedes. Valparaíso, Chile.
- _____ (1985) *Hojas de Parra*, Chile, Ganímedes.
- _____ (2001) *Páginas en blanco*, selección y prólogo de Nial Binns e introducción de Ma. Ángeles Pérez López, España, X Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ (2006) *Discursos de sobremesa*, Chile, Universidad Diego Portales.
- _____ (2011) *Obra completa & algo +*, Tomos I y II. España, Galaxia Gutenberg.
- _____ (2011) *Poemas y antipoemas*, edición y texto introductorio de René de Costa, España, Cátedra.
- Parrilla Sotomayor, Eduardo (1997) *Humorismo y sátira en la poesía de Nicanor Parra*, Chile, Editorial Pliegos.
- Pinedo, Javier (2015) “Cortometrajes, cortocircuitos y algunos (anti)recuerdos literarios en la obra (y en la vida) de Nicanor Parra”, en *Revista Chilena de Literatura*, noviembre, núm. 91, pp. 99-118.
- Piña, Andrés (1990) *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago, Pehuén.
- Quezada Jaime (1992) “Biografía de Nicanor Parra”, en *Revista Chilena de Literatura*, Núm. 39, pp. 155-165.
- Quezada, Jaime; Pérez, Floridor; Schopf, Federico (2015) “Coloquio Nicanor Parra, diálogos sobre la (in)actualidad de la antipoesía”, en *Revista Chilena de Literatura*, noviembre, núm. 91, pp. 147-179.

- Ramírez, G. (2006). "A"puntos acerca de la ironía y otras variantes humorísticas", en *Letras*, (40), 9-31.
- Rein, Mercedes (1970) *Nicanor Parra y la antipoesía*, Uruguay, Universidad de la República.
- Roa de la Carrera, C. (1992). "Negación e Hibridación en Coplas D Navidad de Nicanor Parra". *Revista Chilena De Literatura*, (39), 63-73.
- Rodríguez Fernández, Mario (2011) "Dos metonimias de Neruda y Parra: el bolero y la cueca", en *Revista Chilena de Literatura*, no. 79, Número especial dedicado a Pablo Neruda, septiembre, pp. 145-154.
- Rodríguez Fernández, Mario y Montes, Hugo (1970) *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Chile, Editorial Pacífico.
- Rosa, Sofía (2019) "La ecopoesía de Nicanor Parra como espacio de disenso", en *Humanidades*, núm. 6, Montevideo, pp. 199-226.
- Rudman, Mark (2005) "A Garland for Nicanor Parra at Ninety", en *New England Review*, vol. 26, núm. 2, pp. 204-213.
- Salvador Jofré, Álvaro (1976) *Para una lectura de Nicanor Parra (el proyecto ideológico y el inconsciente)*, Sevilla, Editorial Universitaria.
- _____ (1992) "La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad", en Luis Sánchez Medrano (editor), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma: Bulzoni, pp. 259-270.
- Sarabia, Rosa (2000) *Poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Londres, Colección Támesis.
- Schoentjes, Pierre (2003) *Poética de la ironía*, España, Cátedra.
- Schopf, Federico (1970) "La escritura de la semejanza en Nicanor Parra", en *Revista Chilena de Literatura*, No. 2/3, primavera, pp. 43-132.
- _____ (1985) "La ciudad en la poesía chilena", en *Revista Chilena de Literatura*, noviembre, núm. 26, Universidad de Chile, pp. 37-53.
- _____ (1986) *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*, primera edición, Chile, Ediciones LOM.
- _____ (2000) "Recepción de la poesía de Neruda" en *Del Vanguardismo a la antipoesía*, segunda edición: corregida y aumentada, Chile, Ediciones LOM.

- _____ (2010) El desorden de las imágenes. Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Sierra, Malú; Salas, María José (2014) “Una conversación con Nicanor Parra: el energúmeno número uno”, revista *Paula*, versión conservada y publicada en *La Tercera*, disponible en: <https://www.latercera.com/paula/el-energumeno-numero-uno/>
- Szmulewics, Efraín (1994) *Nicanor Parra. Biografía emotiva*, segunda edición (corregida y aumentada), Santiago de Chile, Ediciones Rumbos.
- Urrutia, E. (2001). *Subversión en la poesía: el antipoema de Nicanor Parra. Cifra Nueva*, (13), 89-96.
- Valero, Roberto (1991) “Función del humor en la obra de Nicanor Parra”, en *Hispania*, Vol. 74, núm. 1, pp. 210-213.
- Van Hooft, Karen (1974) “The ‘Artefactos’ of Nicanor Parra. The Explosion of the Antipoem”, en *La Revista Bilingüe*, vol. 1, núm. 1, enero-abril, pp. 67-80.
- Vera, Alfonso (2018) “Parra, el energúmeno”, en *El mostrador*, disponible en línea: consultado el 2 de noviembre de 2018.
- Yamal, Ricardo (1983) “La ironía antipoética: del chiste y del absurdo al humor negro”, en *Revista Chilena de Literatura*, abril, número 21, pp. 63-91.
- _____ (1985) *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*, Valencia, Ediciones Albatros Hispanófila.
- _____ (1987) “La antipoesía de Nicanor Parra y su deuda con el surrealismo”, en *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, pp. 25-35.