

Leonidas Morales. *SUBVERSIÓN Y ESPECTÁCULO. LA ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2015. 171 p.

La reunión de varios trabajos publicados anteriormente sobre Parra en este volumen compone una cartografía que traza su recorrido dentro de la literatura chilena. Mapa necesario, entonces, para la constitución de una historia de la contemporaneidad literaria nacional, pues exhibe las relaciones que se establecen con las vanguardias –representadas por Huidobro y Neruda, principalmente– desde la afirmación/negación (sobre todo del lugar o posición del autor), pero también con el tránsito hacia la postvanguardia que aparecería en la obra de Diamela Eltit y Juan Luis Martínez, entre otros. Por eso, no llama la atención que el trabajo que inaugura este texto discuta sobre los presupuestos que animan de sentido el lugar del autor moderno que ha ocupado el nombre propio de Parra dentro de la escena o espectáculo nacional. Contra esto, Leonidas Morales alza el nombre del autor, reducido a función, gesto, simulacro y producto de la lectura que realiza cada lector como vector de sentido. Siguiendo a Barthes, Foucault y Agamben, desde una suerte de semiología activa no puramente referencial, muestra oportunamente el vaciamiento de los rasgos y registros biográficos a la hora de enfrentar la lectura de Parra para transformarlo en un sujeto discursivo, vinculado a un proyecto que ya se inicia en la segunda mitad de la década de los cuarenta y que exhibiría su primera materialización en *Poemas y Antipoemas* (1954); aunque antes en *Tres poetas chilenos* (1942) de Tomás Lago y no en *Cancionero sin nombre* (1937):

En resumen, el nombre “Nicanor Parra” es así, en primer lugar, el nombre de autor de un grupo determinado de libros, poemarios, aquellos que contienen los discursos (o textos) de la antipoesía, y que son los que el autor enuncia, en un “gesto” (Agamben) que el lector asume por su cuenta cuando los lee. Es el nombre del autor de una poesía definida por un lenguaje particular, por una ética y una política que solidariamente introduce (en la medida en que ese lenguaje las habilita o activa) (20-1).

Parra le ha hecho mal a su propia poesía. No cabe duda. Ante la proliferación de discursos canonizantes y autocanonizantes, relacionados con los círculos *aristoparrizantes*, él pierde la fuerza de provocación en la culminación del proyecto antimodernista que se opone al ideal de las vanguardias históricas, esto es, la afirmación de la novedad, la identidad excepcional del poeta: un lenguaje encriptado en la formulación de una sociedad nueva y utópica, según Morales. La metadiscursividad

de los trabajos aquí reunidos reflexiona sobre esta condición, ya que discute el género de la entrevista desde el punto de vista periodístico e incluso televisivo que la soporta y que, además, influye ya en la conformación de Domingo Zárate, el Cristo de Elqui, como espectáculo de clausura y apertura de una de las fases del proyecto antipoético:

Nada más posmoderno que un set de televisión, metonimia de la sociedad del espectáculo. Y nada más revelador del fin de las utopías y de los discursos iluminados, que hacer hablar al Cristo de Elqui desde el escenario de un set de televisión (83).

Fases que estarían imbricadas por la extremación de una recursividad que hace de la frase hecha, el lugar común, el humor desopilante e irónico, la manifestación de un mundo que camina al revés. Sin duda, los vicios del mundo moderno son retratados por Parra de una manera original a partir del vaciamiento de la autoridad del autor, aspecto presente ya en “Advertencia al lector”, pero que aparece extremado en los *Artefactos* (1972) al destituir el estatuto material del libro como soporte mediante tarjetas postales que establecen un diálogo –no siempre fructífero– con las imágenes. Parra parece decirnos que ha llegado el momento del *chiste para desorientar a la policía poesía* y que las tópicas del lugar común van a ser revisadas desde la paradoja ingeniosa y a ratos vulgar (eso que Morales denomina *coprolalia*):

El proyecto del nuevo poema, dijimos, avanzaba por etapas dentro de una lógica dialéctica cuya culminación, o cumplimiento, no podía sino conducirlo (al nuevo poema), salvando así su verdad, a su propia inmolación. Los *Artefactos* representan justamente esta inmolación del “anti” (32).

Pero también esta paradoja se eleva al grado de autorización que debe contemplar el nombre de autor que se halla involucrado en esta escena, pues a través de la caligrafía propia –en oposición a la bastardilla impresa– legitima su propio legado en *obras públicas* que adquieren mucha difusión en el mercado político del arte nacional:

Desde hace ya más de medio siglo (a lo menos desde la década de 1950), la recepción de la antipoesía (en este caso me refiero a su recepción por un lector crítico), poco a poco ha venido atribuyéndole la condición que hoy constituye ya un lugar común del saber sobre ella (hasta del saber masivo administrado por los periodistas y los medios): la condición de ser uno de los modelos poéticos rectores en el desarrollo de la poesía chilena contemporánea (sin excluir su influencia significativa en la poesía en lengua española en general) (95).

Apastichar su proyecto antimodernista implica neutralizar las estrategias de *shock* que constituyen la base desde donde Parra alza su propuesta discursiva que, una vez artefactada, pierde su carácter subversivo –en palabras de Morales– para generar una

función autor anestesiante que, instalándose en la lógica del consumo, deviene gasto en su materialización poetizante. De poesía poco y nada va quedando:

[...] la poesía posmoderna de Parra a todas luces ha perdido una virtud a la cual estuvo asociada su poesía antimodernista: ha dejado de ser ya una poesía *subversiva*. Esta conclusión solidariza de manera manifiesta con la tesis del pastiche, tal como se configura en Parra. Pero no se piense que si tiene validez, ella se circunscribe al orden estricto del lenguaje poético de Parra, a sus signos y estructuras discursivas. Por el contrario, la pérdida señalada hay que hacerla extensiva asimismo a ese otro plano con el que de pronto la palabra de Parra entra en juego, y que en la fase posmoderna adquiere más desarrollo: me refiero al plano de lo visual, un plano que incluso experimentará internamente, como luego diré, una metamorfosis (42).

Callejear por la poesía de Parra, desde el modelo revisitado del *flâneur* benjaminiano, es asistir al lugar común que es subvertido con el epigrama o chiste ingenioso. No obstante, diversas aproximaciones críticas revelan que hay una suerte de receta que opera en la constitución de los apastichados artefactos, pues se trata de un poeta que ha bajado del Olimpo para instalarse en la fuente de soda a escuchar frustraciones e histerias como elementos constitutivos del género humano, en oposición a los delirios metafísicos o esteticistas de Huidobro o a la panacea programática comunista de Neruda. Se trata de un *quebrantahuesos* que todavía pretende romper las osamentas de la tradición desde una lógica de sentido con el lector. Sin embargo, el egocentrismo de Parra lo hace desplazarse a aquellas direcciones políticas afines a la dictadura de Pinochet y, antes, al célebre episodio del té con la mujer de Nixon, donde se perciben signos de anquilosamiento discursivo de la poesía a manos de la ideología.

Si bien Parra se deja cooptar por un sistema que precisa musealmente de *Obras públicas* (2006), su herencia se transforma en un institucional legado que hace de la fragmentación, la inorganicidad, el montaje y las claves alegóricas, una estrategia que pálidamente sigue resistiendo desde la oralidad que siempre se anota a propósito de lo entrevistado y entrevistado en este ensayo, pues no homenajea simplemente el nombre de autor, sino que lo discute en un recorrido que traza los vaivenes de la poesía chilena contemporánea.

David Wallace
Universidad de Chile