



Nicanor Parra, el taoísmo y el modernismo

Mercedes Serna Arnaiz¹

Resumen. Con “Nicanor Parra, el taoísmo y el modernismo”, pretendo analizar la relación que guarda el modernismo con el taoísmo, pensamiento filosófico basado en la integración de los contrarios. Parto de una introducción en la que advierto cómo ya desde la propia escuela modernista y hasta las segundas vanguardias, algunos poetas ironizaron sobre ciertos temas, tópicos o visiones propiamente modernistas (la belleza de la mujer, el erotismo como salvación, la sacralización del arte, la voluntad de estilo o el simbolismo o alquimia verbal) hasta llegar a su máxima expresión con la antipoesía. El tono misógino, una visión “desublimada” del amor, la alienación del yo como elementos que parodian la identidad, elementos todos ellos que caracterizan la poesía parriana, deben interpretarse como una ruptura de los conceptos y tópicos modernistas y un intento de deconstruir toda una literatura romántica y platónica para lograr el equilibrio taoísta de la naturaleza.

Palabras clave: identidad; Taoísmo; simbolismo; erotismo; misoginia; antipoesía.

[en] Nicanor Parra, Taoism and Modernism

Abstract. In "Nicanor Parra, Taoism, and Modernism", I intend to analyse how, from the times of the modernist school itself and until the second avant-gardes, certain poets devoted themselves to satirizing with specifically modernist views and themes. The beauty of women, eroticism as salvation, the sacralization of art, the desire for style or symbolism or verbal alchemy were concepts or techniques that were gradually dismantled by a succession of poets starting with José Asunción Silva, passing through Leopoldo Lugones and Vicente Huidobro, and reaching its maximum expression with the antipoetry of Nicanor Parra. The misogynistic tone, a debased vision of love, the alienation of the self as elements that parody identity in many of Parra's poems should all be interpreted as a break with modernist concepts and themes.

Keywords: identity; Taoism; symbolism; eroticism; misogyny; antipoetry.

Sumario. 1. Introducción. 2. Nicanor Parra, el taoísmo y el modernismo.

Cómo citar: Serna Arnaiz, M. (2019) Nicanor Parra, el taoísmo y el modernismo, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 48, 205-206.

¹ Universidad de Barcelona, Barcelona, España.
E-mail: serna@ub.edu

1. Introducción

Al estudiar la evolución del modernismo, parto con la clasificación establecida por Cedomil Goic de las dos generaciones de escritores que lo conforman: una primera, que estaría compuesta por autores sin demasiada conciencia de generación, pero que coincidieron en ciertos contenidos y formas; y una segunda que sería el resultado del trabajo de interrelación llevado a cabo por Darío en sus numerosos viajes, así como por toda una serie de publicaciones periódicas que le dieron autoconciencia al grupo. De una manera orientativa, podemos decir que la primera generación la integran poetas nacidos entre 1845 y 1859: Martí, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera y Darío, a los que hay que añadir dos poetas nacidos más tarde, pero fallecidos antes: Julián del Casal y José Asunción Silva. Según Cedomil Goic, las tendencias dominantes de esta generación proceden del romanticismo y del neorromanticismo hispánico, de Victor Hugo, de los parnasianos, de los norteamericanos -especialmente Emerson, Poe y Whitman- y, a medida que avanza, de los simbolistas (Goic, 1991: 360-366). Las innovaciones métricas son ya importantes, incluso en el campo teórico, como en el caso de González Prada. Las obras iniciales de estos poetas van de 1875 a 1890 y alcanzan su plenitud entre 1890 y 1915. Si comparamos estas fechas con las de las obras de Darío podemos ver hasta qué punto éste queda entre ambas generaciones. En la segunda generación modernista, nos encontramos con autores como Ricardo Jaimes Freyre, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Enrique González Martínez, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, José María Eguren, Julio Herrera y Reissig, María Eugenia Vaz Ferreira, José Santos Chocano o Delmira Agustini. Según Cedomil Goic (Goic, 1991: 360-366), entrarían en esta generación aquellos poetas que nacieron entre 1865 y 1874. Todos ellos tuvieron una clara autoconciencia de grupo gestada en las revistas literarias en que participaron y en su relación personal, cimentada en continuos viajes no sólo por el continente americano sino también por Europa, lo que también sirvió para tender puentes entre los poetas americanos y los españoles, propiciando así un modernismo hispánico.

Según Navarro Tomás (Navarro, 1986: 12), el periodo de más intensa experimentación métrica va desde *Prosas profanas* hasta la Primera Guerra Mundial y se corresponde con esta generación. Sus componentes utilizan todo tipo de versificación tradicional, pero la someten a una fuerte reelaboración. Del mismo modo dan un tratamiento nuevo a las estrofas clásicas, en especial al soneto y a la silva, como es el caso de *Lunario sentimental*, de Lugones. Los versos regulares preferidos fueron el dodecasílabo, el alejandrino y el eneasílabo. El uso de cláusulas rítmicas constituye una de las novedades más destacadas. Recordemos “Los caballos de los conquistadores”, de Santos Chocano, o la “Marcha triunfal”, de Darío. Sin duda, una aportación fundamental es el afianzamiento del uso del verso libre que, como indica Henríquez Ureña, “no acepta apoyos rítmicos exteriores, se contenta con el impulso íntimo de su vuelo espiritual” (Abellán y Barrenechea, 1998: 170).

En esta segunda generación, se inicia también la crisis del estilo modernista, implícita ya en la “estética ácrata” que, como dijimos, suponía una defensa de la variedad de estilos y la proclamación de la absoluta libertad creadora. La crisis se manifiesta tanto en el agotamiento del estilo modernista como en una ruptura de su

cosmovisión, lo que llevará a los últimos modernistas a transitar por los caminos de la ironía y la distancia crítica.

Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, explica cómo en el modernismo, más que en el romanticismo, impera la dicotomía entre “la visión analógica del universo y la visión irónica del hombre” (Paz, 1998: 152). La analogía ve el universo como un todo armónico en el que todos sus elementos se corresponden y en el que el poema intentaría ser, aun siendo parte, cifra del todo. Esta visión se relaciona con el simbolismo, con el mundo como bosque de símbolos que el poeta interpreta, y también con la tradición esotérica y el panteísmo. Los poetas son los visionarios que vislumbran una armonía: son “torres de Dios”, en palabras de Darío.

Así, aunque en el modernismo la visión analógica sea lo más frecuente y no se llegue ni al “aullido ni al silencio de las vanguardias”, algunos poetas desmitificarán la idea de belleza correspondiente a la analogía universal a través de la disonancia, la ironía, el coloquialismo, el prosaísmo o la búsqueda de la sorpresa mediante asociaciones raras de vocablos. Aunque ya se dan ensayos desmitificadores en un poema como “Sinfonía color de fresas con leche”, de Silva², poeta de la primera generación, en esta y en la plenitud de la segunda aún se impone la visión analógica del universo, que es también la de Darío, si bien en algunos poemas de este, como “La Epístola a la Señora Lugones”, se rompe con la estética solemne del modernismo y se abre al coloquialismo.

Hay poetas, sin embargo, en los que las disonancias son tan intensas y prolongadas que constituyen una clara transición a las vanguardias. Tal serían los casos de Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones o José María Eguren.

La teatralidad, el travestismo, las imágenes bufonescas y el tono jocoso de muchos poemas de Julio Herrera y Reissig han llevado a que los especialistas de su obra se planteen si tales características reflejan también el modernismo llevado hasta sus últimas consecuencias o si son más bien antecedentes del lenguaje y las irrespetuosidades propias de las vanguardias³. *La torre de las esfinges* es su canto, posiblemente, más decadente, más amoral, de un erotismo satánico continuador de Baudelaire. Violento y sórdido, el poeta apunta al deseo apasionado de placer y

² Más allá del texto de Silva, “Sinfonía de color de fresas con leche”, famosísimo poema en donde el autor se burla de los malos seguidores de la estética parnasiana, en *Gotas amargas*, no sólo ridiculizará temas poéticos como el amor, el arte, la melancolía o la muerte, convertidos tantas veces en tópicos desgastados, sino también las grandes preguntas metafísicas. De esta forma, en “El mal del siglo”, un doctor aconseja a su paciente, aquejado del “spleen” finisecular, que coma y duerma bien y en “La respuesta de la tierra”, ésta apenas se inmuta ante las grandilocuentes preguntas de un poeta. Incluso la actitud de los poetas finiseculares, que creían que el arte era superior a la vida, se ve ridiculizada en un poema como “Lentes ajenos”, donde un hombre que “nunca / supo lo que es amor” se pasa la vida imitando célebres amores literarios, trasunto esperpéntico de Madame Bovary. Sin llegar a los extremos de *Gotas amargas*, en algunos de los *Poemas de la carne* se da también esta ruptura de los tópicos amorosos modernistas. En “Oh dulce niña pálida”, por ejemplo, Silva desmitifica el tópico del pudor femenino y en “Madrigal”, tras el elogio de corte parnasiano a la belleza de una mujer, cambia inesperadamente de registro de forma irónica.

³ Nos referimos a las distintas opiniones que sobre el particular han dado Octavio Paz, Emir Rodríguez Monegal, Guillermo Sucre o José Olivio Jiménez. Este último se pregunta: “¿Tomaba en serio Herrera esos tópicos sémicos, y los otros, y la suya fue así la obra de un loco genial, de un delirante, o de un esnobista (todo lo cual de él se ha dicho)? ¿O los configuraba, los devolvía, de ese crispado modo suyo, en virtud de una actitud lúcidamente crítica y paródica, y resultaba entonces el producto de un artista no menos genial, y muy consistente, y muy moderno, audaz...? La grandeza de este poeta residiría en que fuera válida, como hoy empezamos a atisbar, esta segunda posibilidad”. Citado en *Julio Herrera y Reissig. Poesía completa y prosas*, edición crítica de Ángeles Estévez, Archivos, 1998.

muerte, identificación que había iniciado Joris Karl Huysmans en *À rebours*. El tono final es de una galantería macabra: ¡Y juro, por la selecta/ ciencia de tus artimañas,/ que irá con risas hurañas/ hacia tu esplín cuando muera,/ mi galante calavera/ a morderte las entrañas!” (Serna, 2008: 366). Esta relación enfermiza o patológica del poeta con la poesía nada tiene que ver con los planteamientos metapoéticos de Julián del Casal o José Martí (que tienen una concepción absolutamente romántica del quehacer poético), ni con los de Rubén Darío (panteísta y pitagórico) o Amado Nervo. La pregunta que sigue flotando en el aire es si Herrera y Reissig se tomaba en serio todos estos tópicos y relaciones metapoéticas o eran una forma de parodia que escondía una crítica al modernismo y decadentismo francés (Olivio, 1994: 394).

Y si el simbolismo de *Los éxtasis de la montaña*, de Herrera y Reissig, establece una relación pitagórica y armónica con el universo, en *La torre de las esfinges* narra un viaje a los infiernos del subconsciente más cercano al surrealismo que al simbolismo. La crítica también tiende a considerar su extravagante virtuosismo poético como una suerte de barroquización del modernismo. Según Ángel Rama, estos ejemplos ponen de manifiesto cómo el culto a la libertad tan querido al modernismo comportaba un esfuerzo de autocrítica y de superación de los propios límites que lo impulsó a constituirse en piedra angular del inicio de la modernidad hispanoamericana (Rama, 1978).

Por otro lado, como es de sobra conocido, en *Lunario sentimental*, de Lugones, se hallan imágenes propias del creacionismo y del ultraísmo. Dicho libro se caracteriza por la variedad de tonos, desde el solemne o el irónico hasta el prosaico y desmitificador, como se revela en las dedicatorias de dos poemas que figuran en nuestra antología: “A mis cretinos” y “A Rubén Darío y otros cómplices”.

Por último, Eguren reconoció su afiliación dadaísta en su libro *Simbólicas*, donde la ironía y lo grotesco se imponen a los mitos modernistas.

Ya metidos en las vanguardias, si bien la poética creacionista es tributaria del simbolismo pues entiende que el poema debe sugerir, esbozar una idea; y si bien Huidobro concuerda con Reverdy en la búsqueda de una poesía pura, emoción refinada, pasada por el cedazo de la forma pulida, caja de resonancia de las oscilaciones imperceptibles, el chileno contribuyó también a ocultar las pagodas modernistas, a torcerle el cuello al cisne. De esta manera, en el Canto III, de *Altazor*, cuestionará las maneras de hacer poesía. A través de 36 comparaciones concatenadas en las que busca la distorsión del símil, estableciendo la mayor distancia posible entre el comparado y el comparante (Goic, 1979: 129-139), arremete contra los poetas que no buscan nuevas maneras de hacer y critica, en concreto, los supuestos adelantos del modernismo: “Basta señora arpa de las bellas imágenes/ De los furtivos como iluminados/ Otra cosa otra cosa buscamos/ Sabemos posar un beso como una mirada/ Plantar miradas como árboles (...)” (Huidobro, 1992: 95).

La propia disolución del texto huidobriano, hasta llegar al lengua larval, sin significado ni significante lógico, ya parodia la belleza formal del modernismo y concretamente la voluntad de estilo.

Una mención especial, para finalizar esta introducción, merece el mexicano Enrique González Martínez (1871-1952) por sus críticas a la afectación retórica del modernismo y por su apuesta por un tono más meditativo e intimista. Sin embargo,

cuando González Martínez escribe “Tuércele el cuello al cisne”, incluido en *Los senderos ocultos* (1911), no pretendía tanto atacar al modernismo como a los malos imitadores de Darío. En este poema González Martínez exhorta a huir de la retórica modernista en tanto esta no ayude a expresar auténticamente la vida. Esta búsqueda de una poesía más íntima y profunda llevó a que Max Henríquez Ureña lo considerara el último modernista y el primer posmodernista.

Con la poesía de Nicanor Parra llegaremos a la total ruptura del modernismo y de su cosmovisión.

2. Nicanor Parra, el taoísmo y el modernismo

Poemas y antipoemas, de Nicanor Parra, se publican en 1954. En ellos, al igual que había hecho Borges, el autor partirá de la tradición y la mareará, haciendo lecturas parciales, indebidas, cruzadas y todo tipo de corrimientos y borrándose sistemáticamente⁴. La pluralidad de discursos en Parra es su rasgo de estilo. Como Borges, Parra escribe a partir de textos ajenos, de fragmentos de otros, logrando verdaderas disonancias y ofreciéndonos una visión irónica de las cosas. Como el escritor argentino, destruye la verosimilitud poética y se apoya en la intertextualidad, al contemplar la literatura como práctica de relectura de textos precedentes en los cuales se reconoce o de los que se distancia. Como Borges, se permite pasear por toda la tradición, igual por la contemporánea que por la del pasado, la época antigua o las saturnales romanas, y recoge, como mecanismo de escritura, el espíritu y las formas de la cultura medieval y carnavalesca, en donde aparecen los más variados géneros literarios, frecuentemente en una dialéctica irónica y paródica con los más serios, para bucear en la condición humana, ante un supuesto cierre del horizonte histórico.

Divididos en tres partes, la primera contiene poemas neorrománticos y postmodernistas, en un tono sentimental y melancólico, a la manera de Bécquer o del primer Neruda; la segunda sirve de enlace entre la primera y la tercera; son poemas expresionistas, antipoemas incipientes o de transición; y la tercera son propiamente antipoemas. Esta última es la sección que mejor representa la manera de poetizar de Parra y la que le ha convertido en uno de los poetas más destacados del siglo XX. El discurso se tornará prosaico, a base de saltos y exabruptos y de reflexiones imprevistas. Parra poetiza a través de la ironía con el fin de desmitificar la realidad y como un modo de defensa, de conocimiento y de comunicación.

En *Poemas y antipoemas*, el chileno erosiona, asimismo, los conceptos sobre los que se erigió el modernismo: la suprema belleza, el valor de lo sagrado, la voluntad de estilo, la poetización y mitificación de la realidad a través del simbolismo y la aristocracia en el arte.

En noviembre de 1978, Parra fue entrevistado por Cristián Huneeus, para la revista *Paniko.cl*. Allí dejó sus impresiones sobre tres movimientos y pensamientos filosóficos que pone, sorprendentemente, en relación entre ellos: el modernismo, el

⁴ Parra, en una entrevista, señalaba que la obra que así se titule “se basará en el desmoronamiento de las ideologías y contendrá afirmaciones y negaciones simultáneas con la base de textos que pueden borrarse a sí mismos”: Citado por Rosa Sarabia: “Nicanor Parra: la antipoesía y sus políticas”, *Poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Londres, Tamesis, 1997, p. 51.

taoísmo y la antipoesía. En las declaraciones iniciales, el escritor chileno afirma que el modernismo no es un movimiento latinoamericano sino europeo y más concretamente francés porque “el maestro de Darío, el maestro máximo del modernismo, es Verlaine. Verlaine es la martingala del modernismo (Huneus, 2014: s/p).

En el intento de definirlo, Parra vislumbra el modernismo a la manera como lo hicieron sus primeros estudiosos, Rafael Gutiérrez Girardot o Federico de Onís, esto es, como el resultado de la crisis que acompañó a la expansión del capitalismo y de la forma burguesa de la vida. Señala el antipoeta:

En realidad el modernismo no es una cosa muy fácil de definir. Durante mucho tiempo no supe qué demonios era. Lefebvre me ayudó a salir del paso con su *Introducción a la modernidad*. Me lo encontré un día por arte de birlibirloque. Lo leí. Para Lefebvre los creadores de la modernidad a mediados del siglo pasado serían Marx y Baudelaire. El problema entonces no es tan solo un problema literario, es un problema absolutamente fundamental: según Lefebvre, a mediados del siglo XIX, el hombre europeo se dio cuenta de un nuevo malestar, de una frustración social, una frustración personal. ¿Cómo resolverla? Para Baudelaire, mediante una martingala de tipo literario que se llama alquimia verbal. Durante algunos segundos, mientras dura la lectura del poema, el sujeto recupera su identidad perdida. De manera que la función del poeta consistiría en encontrar aquellas configuraciones de palabras que son las más aptas para la recuperación de la identidad perdida. Como ves, Baudelaire ofrece una solución de tipo individualista, enfoca el problema desde el punto de vista personal. En cambio Marx, que parte del mismo supuesto –del sentimiento que él llama de enajenación, de alienación–, propone otra salida. La culpa está en la sociedad, y mientras esta no se modifique el hombre no va a recuperar su identidad perdida, seguirá siendo un alienado. El método que propone es la acción revolucionaria. Ahí tenemos los dos grandes proyectos el siglo XIX, como los llama Lefebvre. Cuando se habla de modernismo yo diría que hay que referirse simultáneamente a las dos cosas. (Huneus, 2014: s/p).

Parra concibe al modernismo como un movimiento incompleto o insuficiente pues no resolvió la frustración social y personal que conllevó la entrada de la sociedad en el sistema capitalista. El modernismo no logró la síntesis entre la búsqueda de la identidad personal y la cuestión social, pues la palabra no estuvo ni al servicio del mundo, ni al de la colectividad. Reflexiona el autor:

A comienzos de siglo se empieza a plantear un sentido de la literatura comprometida. Esta sería la integración de los dos planteamientos que se vienen repitiendo en esta conversación. La palabra, no al servicio de un mundo ahistórico, sino al servicio del mundo histórico. No al servicio de un conflicto personal sino al servicio de la colectividad. El escritor recupera su identidad personal mediante una acción para todos (Huneus, 2014: s/p).

La poesía, según el chileno, no debe alejarse de los problemas colectivos y sociales sino que está obligada a sacarlos a la luz. El modernismo, por lo tanto, no sirvió

para dar este paso de concientización, por su carácter ahistórico. Como indica en la entrevista: “por su carácter de alucinógeno, la palabra modernista es una palabra hipnótica”. La poesía, en la concepción parriana, debe ser algo más que una evasión o un refugiarse en un mundo utópico:

Yo creo que un poeta que no se sitúa en este punto de intersección a que hacíamos referencia entre el problema personal y el problema colectivo es un poeta que retrocede no más, que vuelve a ser un poeta modernista. Estamos llenos de jóvenes poetas modernistas y por lo tanto menores y fuera de foco. Los problemas de la humanidad y la cultura actual son otros (Huneus, 2014: s/p).

Esta entrevista es asimismo muy importante porque, además de dar a conocer la relación de Parra con el modernismo, en ella se trazan con nitidez la Poética del autor y la finalidad de su antipoesía, aspectos nada baladíes si conocemos la “supuesta ambigüedad” presumible en la antipoesía. En este sentido, los críticos parrianos no se han puesto de acuerdo en si la antipoesía tenía alguna conexión con los problemas sociales o, si por el contrario, era puro juego, es decir, estaba más cerca del dadaísmo y de las expresiones vanguardistas, que de la poesía comprometida. El propio Parra la definió en los siguientes términos:

La antipoesía es una lucha libre con los elementos, el antipoeta se concede así mismo el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que puedan acarrearle sus formulaciones teóricas (Neruda, 1962: 13).

Y explicará que la misión del antipoeta es “hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas” (Neruda, 1962: 13). Es decir que la antipoesía obra con unas ideas bien definidas, atacando cualquier tipo de institución que considere apolillada, sea social, literaria, lingüística, religiosa o política, sin poner miras en nada.

La antipoesía no debe dar la espalda a los problemas de la humanidad y es por ello que Parra arremeterá contra el modernismo. Frente a este, surge el descubrimiento de la verdad, de la realidad esperpéntica y grotesca. Fernando Alegría señala cómo la poesía parriana esconde una profunda convulsión espiritual y es azote implacable contra una humanidad que concibe petrificada en su decadencia. Parra y Vallejo, señala el crítico, trabajan con elementos de la realidad cotidiana y ocultan su desconcierto detrás de fórmulas de conversación que sirven de marco a un humorismo patético. Y continúa: “Ambos sacuden el intelectualismo de la poesía hispanoamericana con una cruda y brutal disección de las contradicciones características del mundo contemporáneo” (Alegría, 1970: 188).

Por lo tanto, más allá de entender la antipoesía como un juego lúdico⁵, o dadaísta (Marco, 1987: 422), hay que concebirla como la expresión de la

⁵ Frente a la posición de los estudiosos que vinculan la antipoesía con la vanguardia, Federico Schopff la opone a dicho movimiento porque entiende que Parra es, esencialmente, un poeta de la claridad (1986: 189). Para Paul Borgeson, la antipoesía conecta con la poesía conversacional de Ernesto Cardenal por la utilización que ambos hacen de los más variados registros en el lenguaje hablado-poético (1982: 118-119). Más

naturaleza antitética y por lo tanto trágica del ser humano. Es en este sentido que Parra vincula la antipoesía con el taoísmo:

Quisiera decir un poco más sobre la antipoesía; quisiera decir que esta justificación a posteriori no proviene del análisis que acabamos de formular nosotros, o sea, a partir del modernismo. El pensamiento de Lao Tsé ilumina mucho mejor el camino de antipoesía en el siguiente sentido: la antipoesía no es otra cosa que la poesía de los contrarios, en la antipoesía tiene cabida simultáneamente lo bello y lo feo, el humillado y el aplaudido, la luz y la sombra; el sujeto no se pone a priori de parte de nada, lo que interesa es integrar a los contrarios. O sea que en la antipoesía, y perdón por la recomendación, lo que hay en último término es la conjunción del yin y el yang. El nacimiento dialéctico de la antipoesía estaría en el reconocimiento dialéctico de la naturaleza. Yo creo que ahí está la gracia y ahí está la fuerza de la antipoesía (Huneus, 2014: s/p).

De hecho, en el poema que mejor define los postulados poéticos del autor, "Manifiesto", Parra ataca a los escritores que no han escrito una poesía popular, popular en el significado que Niall Binns le otorga al término, esto es, "una poesía que ha adquirido connotaciones políticas (el pueblo explotado) y también consumistas (el pueblo receptor y consumidor del arte y la música pop)" (Binns, 2000: 16)

La ironía y la parodia funcionarán como mecanismos que alejan al poeta de sus emociones⁶. Es desde esta ambivalencia desde la cual surgirán los poemas amorosos. No faltándoles lirismo, arremeterá contra la tipificación del sentimiento, la rutina verbal o las formas sentimentales petrificadas del lenguaje. Es harto significativo al respecto su poema "Siete":

"Siete": / son los temas fundamentales de la poesía lírica / en primer lugar el pubis de la doncella / luego la luna llena que es el pubis del cielo / los bosquecillos abarrotados de pájaros / el crepúsculo que parece una tarjeta de postal / el instrumento músico llamado violín / y la maravilla absoluta que es un racimo de uvas. (Parra, 1985: 26).

El tono misógino de algunos de sus poemas, una visión "desublimada" del amor, la enajenación y alienación del yo como elementos que parodian la identidad y la

concretamente, Mercedes Rein relaciona la antipoesía con la narrativa de Julio Cortázar (1991: 105 y 106). Fernando Alegría, en *Las fronteras del realismo*, opina que el único antecedente hispanoamericano de Parra es César Vallejo porque «ambos trabajan con elementos de la realidad cotidiana y ocultan su desconcierto detrás de fórmulas de conversación que sirven de marco a un humorismo patético» (1970: 188). Mario Benedetti enlaza la poesía de Parra con la de los "beatniks" norteamericanos por la repugnancia que aquél y estos sienten por la babilónica confusión de valores en este siglo XX y por la insistencia en la decadencia de la humanidad (1967: 78).

⁶ Para un estudio exhaustivo sobre el distanciamiento en la obra parriana puede consultarse el trabajo de Andrew P. Debicki, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1976. Debicki concluye de la siguiente manera: la visión imaginativa se relaciona con el papel que Parra otorga a la poesía y contrasta con su desconfianza del papel filosófico de la poesía que a su vez se relaciona con su manera de ver el mundo como absurdo y vacío.

visión prosaica del mundo deben interpretarse no tan solo como la manera de romper con los conceptos y clichés modernistas, sino como la necesidad de conjugar esas dos identidades de las que habla el escritor: la personal y la colectiva, la ahistórica y la histórica, la sublime y la prosaica.

Partiendo de este objetivo, si la tradición lírica desde el Renacimiento hasta el modernismo nos ha dado una única visión ideal y platónica del amor, Parra nos ofrecerá la antítesis, es decir, el “yang”, para equilibrar con su obra dicha visión o imaginario y para dismantelar determinados patrones culturales.

Para ello, el antipoeta se valdrá de distintos mecanismos como el de la utilización de un lenguaje que no congrege emotivamente con el tema. De esta manera, la voz antipoética tratará temas patéticos en un tono festivo, de forma liviana, modulará las tensiones entre elementos prosaicos y trágicos y buscará la síntesis entre comedia y pathos. El estímulo de las lecturas de Eliot, Pound y Auden es significativo, al respecto. En el antipoema se producirán disonancias, contrastes y rupturas de estilos y de expectativas.

Como otro recurso, en los antipoemas se trabajará con dos voces o perspectivas: el hablante y el poeta, es decir, el que habla y el que escribe el poema o autor implícito. Al verse el poeta desde fuera de su propio texto, en una burla de sí mismo, se consigue que la poesía no caiga en el lirismo y se convierta en un texto irónico. Así en el poema “Es olvido”, el poema camina ente la nostalgia lírica y su parodia, esto es, el cinismo. El poema es la negación al tópico nerudiano y romántico del recuerdo imperdurable del amor. Su final es profundamente antirromántico y antimodernista: “Hoy es un día azul de primavera, /Creo que moriré de poesía,/ De esa famosa joven melancólica/no recuerdo ni el nombre que tenía/. Sólo sé que pasó por este mundo/ Como una paloma fugitiva:/ La olvidé sin quererlo, lentamente,/ Como todas las cosas de la vida (Parra, 1994: 39 -40).

En ese vaivén entre el romanticismo y el cinismo, entre una visión de la realidad idealizada y una prosaica, entre la ilusión y la crítica se mueve el lector desconcertado, cuando escribe Parra: “Para que veas que no te guardo rencor / te regalo la luna / seriamente-no creas que me estoy burlando de ti: / te la regalo con todo cariño / ¡nada de puñaladas por la espalda! / tú misma puedes pasar a buscarla / tu tío que te quiere / tu mariposa de varios colores / Directamente desde el Santo Sepulcro” (Parra, 1983: 136).

La antipoesía parte, al modo tragicómico, de una concepción totalizadora del mundo que reúne en sí vertientes opuestas: admite al mismo tiempo la burla y la nostalgia, el escarnio y el tono sentimental, lo pagano y el halo de trascendencia, los coronamientos y los derrocamientos bufonescos, es decir, se mueve en los contrastes: a un verso en tono sarcástico le sigue otro sentimental.

En cuanto a la temática amorosa de la antipoesía, a pesar de que es casi inexistente, del concepto dariano y modernista de la mujer y el erotismo como medio de salvación saltaremos, con la antipoesía, al extremo opuesto, al de la mujer “víbora” o sin escrúpulos. Frente a la mujer modernista quebradiza, mística o virgen prerrafaelita, surge la víbora, título de un antipoema en el que la voz antipoética presenta una visión presuntamente misógina de la mujer y una actitud negativa sobre el amor y el sexo. La víbora tiene preso al amante, en una relación basada en el sexo y en la explotación económica:

Como señala Rueda-Acedo:

De la mujer vínculo con el más allá de Darío no queda ni siquiera un mínimo vestigio comprobándose que desde la «carne celeste» hasta la «víbora», la representación de la mujer, del sexo y el erotismo evolucionan y se subvierten hasta un punto en que se permite afirmar que estas categorías son definitorias de las corrientes modernista y posmodernista. La mujer, su aproximación y concepto, sirve a los poetas del último modernismo (Lugones y Díaz Mirón) y a los poetas posmodernistas como un elemento de crítica y reformulación de una corriente poética que toca su fin, «del canon adusto», aunque no se puede afirmar que toda la poesía posmodernista sea meramente «una práctica de restas, sino también de sumas» (Castillo17), ya que los débitos con el modernismo aún se aprecian claramente. Desde la concepción binaria del mundo y el universo, en la que el erotismo es clave como elemento configurador de la misma, se evoluciona hasta un extremo en el que ya no se puede hablar de un sistema binario sino de un “sistema crítico” (Parra, 1971: 478) como lo define López Velarde junto a Guillermo Sucre (1975) y Hervé Le Corre (2001), quienes apuntan además a la multiplicidad y dispersión del mismo (Rueda-Acedo, 2014: 163-182).

La voz antipoética, cuando trata el tema de la mujer, nos ofrece la visión antitética de la tradición lírica amorosa occidental. De esta manera, el antipoeta pretende alcanzar el equilibrio del que hablaba en la entrevista mencionada más arriba, es decir, integrar los contrarios, “el yin y el yang”, esto es, el de la tradición lírica occidental y el suyo. El antipoeta, para lograrlo, criticará la falsa idealización de la mujer, las promesas de amor eterno, la inmortalidad del amor o el panteísmo erotizado de Darío porque, además, no puede existir tal imaginario en el mundo del siglo XX, sórdido y deshumanizado por los efectos del capitalismo (de ahí que el hablante antipoético desee volver a la Edad Media), del mundo burgués, del poder económico, del culto fálico, de la manía del psicoanálisis o de la tiranía del teléfono, como describe en el poema "Los vicios del mundo moderno":

El mundo moderno es una gran cloaca: / Los restaurantes de lujo están atestados
de cadáveres / digestivos / Y de pájaros que vuelan peligrosamente a escasa
altura. / Esto no es todo: Los hospitales están llenos de / impostores, / Sin
mencionar a los herederos del espíritu que / establecen sus colonias en el ano de
los recién / Operados. / (Parra, 1983: 43)

Señala Binns, al referirse al poema parriano más famoso y controvertido, con respecto al tema de la mujer, “Mujeres”, y en el que el hablante neurotizado se siente impotentemente amenazado por una serie de mujeres descritas por su comportamiento hacia el sexo, que la antipoesía no es misógina:

Los críticos han coincidido en tildar la antipoesía de “misógina”, una acusación que no deja de ser injusta, o al menos excesiva. Por un lado, los personajes masculinos de la antipoesía no salen mejor parados que las mujeres; ambos sexos sufren la misma deshumanización atroz (por eso, habría que hablar de una poesía misántropa más que misógina) (Binns, 2000: 35).

César Cuadra, a su vez, en su libro *La antipoesía de Nicanor Parra, un legado para todos & para nadie* (Cuadra, 2012), señala que la antipoesía es un “trabajo” (una “elaboración”, en el sentido psicoanalítico) sobre las diversas formaciones subjetivas de nuestra cultura, en especial esa configuración llamada “mujer” (tanto en Occidente como en Oriente), y entre ellas está obviamente la “misoginia” (“La víbora” de *Poemas y Antipoemas* (1954) “Mujeres” de *Versos de Salón* (1962) o el más radical de todos “La venganza del minero” de *Hojas de Parra* (1985), el cual muestra lo que llamamos “feminicidio” o violencia de género). Cada uno de ellos apunta a dismantelar los diferentes aspectos de esta tela metafísica.

Para César Cuadra, la antipoesía no es otra cosa que la deconstrucción ecológica de las “formaciones” de la cultura patriarcal. Cada texto apunta al dismantelamiento de esa tela afectiva que nos recorre de punta a punta. Como indica Derrida, para sanar hay que hablar la lengua del enfermo y la poesía, en el sentido lírico, es parte de nuestra enfermedad cultural, por eso Parra hace precisamente su deconstrucción antipoética.

En realidad, la antipoesía propone cambiar de paradigma y borrar o deconstruir toda una literatura romántica y platónica que tan malas influencias ha ejercido sobre el ser humano. La finalidad es hacer saltar nuestro dispositivo cultural y, simultáneamente, proponer una nueva experiencia que de riqueza y equilibrio a nuestra configuración femenino-masculino.

Referencias bibliográficas

- Abellán, J. L., y A.M. Barrenechea (coord.). *Pedro Henríquez Ureña. Ensayos*. Madrid: FCE/ALLCA XX, 1988.
- Alegría, Fernando, “Parra Anti Parra”, en *Literatura y Revolución*. México: FCE, 1970, p. 188
- Binns, Niall. *Nicanor Parra*. Madrid: Eneida, 2000.
- Borgeson, Paul W., “Lenguaje hablado / Lenguaje poético” Parra, Cardenal y la antipoesía”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, núm. 118-119, 1982, pp. 383-389.
- Debicki, Andrew P. *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1976.
- Cuadra, César. *La antipoesía de Nicanor Parra, un legado para todos & para nadie*. Santiago de Chile: Editorial Dibam, 2012.
- Goic, Cedomil, 1979 “La comparación creacionista: Canto III de Altazor”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, número 106-107, 1979, pp. 129-139
- “Generación de Darío”, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*. Barcelona: Crítica, 1991, pp. 360-366.
- Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas*. Edc. crítica de Ángeles Estévez. Costa Rica: Archivos, 1998.
- Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Edc. de René de Costa. Madrid: Cátedra, 1992.
- Huneus, Cristián, “Taoísmo, antipoesía y caldo de cabeza”, *Paniko. Cl. Especial Nicanor Parra*, septiembre de 2014. Disponible en: <http://www.paniko.cl/nicanor-parra-cristian-huneus-taoismo-antipoesia/>
- Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperion, 1994.
- Marco, Joaquín. *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1986.

- Neruda, Pablo y Nicanor Parra. *Discursos*. Santiago de Chile: Nascimento, 1962.
- Parra, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1983.
- Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes, 1985.
- Poesía y antipoesía*. Edc. de Hugo Montes Brunet. Madrid: Clásicos Castalia, 1994.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- Rama, Ángel. *La dialéctica de la modernidad en Martí*. San Juan de Puerto Rico: Estudios Martianos Universidad de Puerto Rico/Editorial Universitaria, 1978.
- Rein, Mercedes, "Nicanor Parra y la antipoesía", en Ángel Flores y Dante Medina (comp.). *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*. Guadalajara, México: Edung, 1991.
- Rueda-Acedo, Alicia Rita, 2014 "El eros y sus representaciones: del modernismo al posmodernismo", *Verba Hispanica XXII*, University of Texas at Arlington, 2014, pp. 163-182.
- Serna, M. y Bernat Castany. *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.