

Nicanor Parra: Antipoemas para mirar

Alicia Marta Barbisano

Universidad Nacional de Rosario, Rosario - Argentina

Resumen

El escritor chileno Nicanor Parra ha realizado una tarea desacralizadora a través del concepto de *antipoesía*, que incluye la idea de una *poesía para ser leída y para ser mirada*. Trabaja con diversas estrategias e incorpora los avances tecnológicos que se van produciendo para lograr un constante desplazamiento de cánones literarios prefijados, y desmitificar conceptos tradicionales de estructura poética, de materiales, formatos y soportes. Juega con la espacialización del texto y la superación de reglas gramaticales, propone transformar la palabra poética uniéndola a formas plásticas; la vuelve objeto, intenta incluirla en la vida cotidiana, y en los últimos años la muestra en espectáculos y exposiciones. Su poesía avanza en un camino siempre cambiante: desde el poema-imagen, al poema-vida y actualmente, el poema-espectáculo.

Palabras-clave: antipoesía, desacralización, percepción visual, poema-objeto, poema-espectáculo.

Abstract

The Chilean writer Nicanor Parra has made a demystifying task through antipoetry concept, that includes the idea of a poetry to be read and to be seen..

He works with diverse strategies and incorporates the technological advances that are taking place to obtain a constant displacement of prefixed literary canons, and to demystify traditional concepts of poetic structure, of materials, formats and supports. Parra plays with the specialization of the text and the overcoming of grammar rules and proposes to transform the poetic word uniting it to plastic forms; he turn it into object, tries to include it in the daily life, and in the last years he shows it in spectacles and exhibitions. His poetry always advances in an always banker way : from the poem-image, to the poem-life and at the moment, the poem-spectacle.

Key words: antipoetry, demystification, poem-object, poem-spectacle.

“Habría una faceta que remitiría a cierta tradición, ya no clásica sino moderna, de la poesía europea: aquella que, desde fines del Siglo XIX, incorpora la dimensión gráfica y espacial a la textualidad de los poemas para convertirlos en objetos estéticos de percepción no sólo auditiva sino también visual”.

Roberto Retamoso

La poesía a través de los tiempos se ha valido del instrumento de la palabra, aunque con la frecuente aspiración de hallar formas nuevas para transgredir los cánones vigentes. Occidente casi siempre ha pensado el poema sin su condición material, sin conciencia de su cuerpo, abstraído de los elementos gráficos y fónicos que lo constituyen, lo cual ha creado una falsa dicotomía entre lo que el poema *es* y lo que *dice*, y rescatado sólo lo que dice para su valoración artística. A fines del Siglo XIX este principio comienza a ser cuestionado, y en el XX las vanguardias quieren superarlo apostando a lo lingüístico de la mano de lo visual, lo auditivo, lo tridimensional. Marcan el camino propuestas como los caligramas de Apollinaire, los trabajos tipográficos rusos y alemanes; algunas experiencias poéticas en nuestro continente como las de Huidobro, Vallejos y Girondo, y especialmente la poesía concreta brasileña de mediados de siglo. El escritor chileno Nicanor Parra, siempre experimentando con su autodenominada *antipoesía*, produce distintas

obras que trascienden la mera utilización poética de la palabra: elabora sus textos no solamente para que *se lean*, sino también para que *se vean*. Un somero análisis de algunas estrategias presentes en sus textos permite extraer algunas conclusiones.

LA EXPOSICIÓN MURAL Y LA PALABRA PÚBLICA

En 1952 Parra participa de una experiencia colectiva en colaboración con el poeta Enrique Lihn y el escritor-actor Alejandro Jodorowsky: los *Quebrantabuesos*. Se trata de textos murales que imitan titulares de diarios, con publicación semanal, hechos con recortes de diarios y revistas que se exhiben en dos lugares del centro de Santiago. Con carácter humorístico, siguen las normas del collage y utilizan, a la manera del pop art, materiales de uso cotidiano.¹ En el límite de lo hasta entonces reconocido como poesía, son experiencias artísticas de comunicación en las que la palabra se une a la plástica para construir un todo significativo. Por su duración es una expresión circunstancial, coyuntural, que dificulta el análisis de los textos si no hay un registro perdurable de ellos.

Con los *quebrantabuesos*, Parra inicia la usurpación de lugares no habituales: interviene en el espacio público, hecho fundacional en su búsqueda de ámbitos no convencionales para la inserción de la palabra poética. El muro es anticonvencional, carente de intimidad, irreverente; es también la representación de una poesía que apunta al hombre común, al que transita por las calles y casualmente la lee; es en definitiva un reflejo de la vida urbana, que impone a los transeúntes su presencia. Esta experiencia artesanal, rudimentaria, alejada de las estructuras de poder y de consumo, no busca remuneración, sino la sonrisa casual y momentánea, el reconocimiento anónimo. Instala la idea de ruptura del espacio literario tradicional y del binomio de íntima relación entre un escritor y el lector al que se dirige, se opone a la tradición libresca, la desmitifica, la populariza. Simboliza una forma de circulación poética en la que la palabra se expone sin pudor y no intenta seleccionar un lector, pues por ser pública, es también abierta, democrática y colectiva. Este primer paso pretende recuperar el mundo real para el mundo poético, o más precisamente, instalar el mundo poético en el real. Pretende también acercar la poesía a expresiones plásticas. El valor de los *quebrantabuesos* es el de ser el primer escalón: fugaz, circunstancial y efímero, pero fundacional y premonitorio.

DE LA TERRITORIALIZACIÓN Y ESPACIALIZACIÓN DE LA ESCRITURA

En sus primeros libros, Parra explica metapoéticamente su concepción de la *antipoesía* sin realizar un trabajo lúdico con aspectos visuales, lo que comienza a ocurrir en *Canciones Rusas* (1967), con la elaboración de un territorio temporo-espacial, representado por la escritura mediante zigzagueos significativos. El texto va creando un espacio diferente y los versos adquieren formas particulares: las palabras se distribuyen dejando espacios en blanco, realizando movimientos que reproducen gráficamente lo que el contenido dice: el paso del tiempo, el desplazamiento de los seres, el espacio geográfico. Un ejemplo de la utilización de esta estrategia es *Cronos*:

En Santiago de Chile
Los
días
son
interminablemente
largos:
Varias eternidades en un día.

Nos desplazamos a lomo de mula
Como los vendedores de cochayuyo:
Se bosteza. Se vuelve a bostezar.

Sin embargo las semanas son más cortas
Los meses pasan a toda carrera
Y los años parece que volarán.

Dedicado al dios del tiempo, aspira a superar las posibilidades de la palabra lineal, reflejar gráficamente el movimiento temporal y sus consecuencias en los seres humanos. Al mostrar las sinuosidades que dicho paso produce, se destacan diferencias entre una cronología rigurosa y un tiempo efectivo, pragmático, que instauro otro tiempo, forzado por condiciones psicológicas. El primer verso ubica el contexto geográfico: Santiago de Chile, tierra de pertenencia del autor, su lugar, su realidad diaria, pero también su rutina cotidiana. La irrupción de una primera persona pluralizada en la segunda estrofa, intercalada entre la descripción y la impersonalidad del resto del texto, delata una subjetividad que no se desea

enmascarar. Allí los días se presentan *subjetivamente* alargados, prolongados por la rutina. No obstante, paradoja extraña que el tránsito por la vida certifica, con una mirada mediatizada se puede comprobar la rapidez con la que el tiempo se aleja hacia el pasado. Por eso, escalonadamente, el poema señala un riguroso orden según el cual las implicancias temporales aumentan su velocidad en forma paulatina. Se refiere en primer lugar a las instancias diarias, a aquellas que con su reiteración se cargan del peso de la monotonía, presentadas como *varias eternidades*. El primer terceto describe acciones de la vida cotidiana, trata de imitar el ritmo “normal” de los movimientos que la caracterizan, y resalta la lentitud de los mismos: el desplazamiento es *a lomo de mula*. El último verso refuerza este aspecto mediante la reiteración del verbo *bostezar*, y se representa con la brevedad de las oraciones y la concisión que imponen sus estructuras unimembres, constituidas sólo por la impersonal acción verbal. El último terceto se enuncia enfrentado a los anteriores mediante la adversidad que impone el conector *sin embargo*, y a través de las afirmaciones posteriores; ocurre que a continuación se describe desde una mirada más alejada, despojada de la desaceleración que poseen las acciones reiteradas por la costumbre. Las semanas atenúan su lentitud, comienzan a acelerarse, *son más cortas*; los meses en cambio, desde una mirada más global, aumentan su velocidad, *pasan a toda carrera*; por último, quedan los años, que vistos hacia atrás adquieren una velocidad inusitada, pasan tan rápido que *parece que volaran*.

Pero el texto no se conforma con el plano lingüístico, para afianzar las afirmaciones recurre además al juego visual. Comienza con la ubicación geográfica que sigue el “normal” camino que el verso le plantea, pero luego las palabras abandonan esta distribución y se ubican siguiendo un dibujo particular. Los cinco versos siguientes parecen gotear con lentitud, espaciándose en la línea del verso con pereza. A su paso van dejando márgenes que aumentan su blanco tedio verso a verso, revelando un transcurrir demorado y permitiendo instancias de significativos silencios cada vez mayores. Esta imitación del desplazamiento temporal se dibuja también con las voces elegidas: la pequeñez de los primeros monosílabos contrasta con el polisílabo *interminablemente*, extenso adverbio enmarcado por la doble utilización de los fijos, y se despliega sobre una superficie del verso ampliada por la sangría; así se demora –se subraya– su significación. Estos versos se forman solamente con un vocablo, es decir que lo que hubiera podido ser un solo verso –como un lector apresurado esperaría encontrar–, se disloca

en cinco. El tiempo ha perdido su condición lineal, tiene valencias diferentes y las expone; destruye por lo tanto las estructuras impuestas por el reloj o -lo que es lo mismo, según el texto- por las reglas que rigen la clásica distribución de las palabras en el poema. La extensión de los versos del último terceto también refleja la paulatina aceleración del paso temporal: el primero es el más extenso de todo el texto, los otros dos se van acortando, se abrevian, pasan con mayor rapidez. Los versos que se refieren a los días son diez, reflejando así su lentitud, en cambio para las semanas, los meses y los años se abarca un verso para cada uno, delatándose el apresuramiento que se va produciendo cada vez con mayor rigor. En el último verso se presenta el movimiento más llamativo: la oración no se segmenta en palabras, todas ellas forman una sola masa, constituyen un significante múltiple en el que se apretujan apurados los significados; los vocablos son semas que pierden su individualidad y se integran en un solo lexema que los contiene pero que a la vez los oculta tras la masificación. Así el poema se expresa mediante formas lingüísticas acompañadas por el “dibujo” de la rapidez con la que pasan los años, que *parece que volaran*. Quedan expuestas las contradicciones que el desplazamiento temporal provoca en los seres humanos: la rutinaria lentitud con la que se desarrolla lo inmediato contrasta abiertamente con la vertiginosidad que caracteriza el fugaz paso de la vida.

En este libro muchos textos se construyen como éste, reforzando lo lingüístico con la ubicación gráfica de las palabras en los versos. Parra inicia una trayectoria poética que exige la decodificación de un nuevo espacio textual: el que van dibujando las palabras. La mirada pierde la linealidad del sintagma sausseariano para perseguir zigzagueante las travesías propuestas. La diagramación del poema adquiere una nueva dimensión, una textura, que le permite trascender la delgadez del papel e insinuar ciertos movimientos característicos del inasible “afuera” que circunda la lengua y le impone, riguroso, sus límites.²

ACERTIJOS VISUALES EN EL USO DE MAYÚSCULAS, TIPOS DE LETRAS Y SIGNOS ANTIPOÉTICOS

En *La camisa de fuerza* (1962) aparece el siguiente poema:

apelativo, la ficcionalización de la oralidad y con la presencia de algún giro típico de la lengua institucional, se instaura un receptor colectivo que debe asumir el rol de quienes responderán a los pedidos. En el segundo verso se peticiona el favor de *Velarlo Como Es Debido*. En caso de ser dicho, la entonación de este giro adquiriría un énfasis mayor que el resto de las palabras; para sugerirlo los cuatro vocablos están escritos con mayúsculas. En el verso siguiente se intensifica el deseo de resaltar el pedido con la intercalación de *Que* a imitación del lenguaje institucional, enfatizado con la mayúscula; así se presenta una solicitud para ser satisfecha en el futuro. Esta presencia de formas apelativas e institucionales orientan la trasgresión de reglas, que siguen el plan propio del poema: he aquí el porqué del uso de las mayúsculas.

En la segunda estrofa aparecen también con mayúsculas la palabra inicial del primer verso: *Cuidadito*, toda la preposición *CON* y el comienzo de *De*, además *Caza del Escriptor*; las últimas ambiguamente destacadas con sendos “errores ortográficos”. Se dejan órdenes para evitar homenajes fúnebres y Parra, que no se adecua a reglas, que las transgrede y postula sus propias *antirreglas*, aprovecha para burlarse de agrupaciones de escritores que ejercen una persecución *-una caza del escritor-* contra artistas que no aceptan preceptos institucionalizados. En *Test* define su poética como:

un bofetón al rostro
del presidente de la Sociedad de Escritores.

En la tercera estrofa aparece de manera escalonada un particular acercamiento a la problemática religiosa. En primer lugar, siguiendo las normativas, se lee *Sagrada Biblia*; puede inferirse que estos escritos que guardan la herencia ancestral de la sabiduría popular, son merecedores del respeto del autor. Esto cambia al referirse al *paDre*: la mayúscula se intercala en medio de la palabra en lugar de iniciarla, trasgresión que insinúa disidencias con los dogmas impuestos; se reconoce a un Padre diferente, que contraría las normas vigentes *-normas ortográficas que afectan normas eclesiásticas-*. Procedimientos similares se utilizan para nombrar al *hijo* y al *e.s.*, que aparecen disminuidos mediante el uso de las minúsculas y las siglas; en cambio se utilizan correctamente las mayúsculas cuando se nombra a un personaje popular: el Gato Dominó, que simboliza al

hombre común. La estrategia elegida para desconfiar de los mitos que los años de tradición religiosa imponen, es la desviación en el uso de mayúsculas.

En el segundo verso de la última estrofa reaparece esta estrategia en *LiberTad* y *acciÓN*. En el primer caso las mayúsculas se ubican marcando la separación de las sílabas, en el otro en cambio, la *o* se presenta más caprichosamente separando el diptongo *io*. La forma fónica de remarcar una palabra consiste en acentuarla sílaba por sílaba; es una manera de imitar una posible lectura. Esta licencia ortográfica se presenta además en la palabra *libertad*: libertad para el uso de las normas, libertad para separar un diptongo. En este caso entonces, como en la primera estrofa, el uso incorrecto de las mayúsculas crea normas pragmáticas que organizan y enfatizan los distintos momentos de la lectura.³

En *Obra Gruesa* (1969) aparece el poema *ME RETRACTO DE TODO LO DICHO*, ubicado casi al final del libro. Por su contenido rebelde es semejante a los que lo anteceden, pero de ellos *se retracta*. Parra, contestatario, repudia su propia escritura, y el lenguaje poético institucionalizado; ofrece entonces su contrapropuesta: la *antipoesía*. Una simple mirada a la totalidad de los poemas del libro permite comprobar que en éste hay un cambio que llama la atención: *el tipo de letra* con el que está escrito. Todos los otros poemas están presentados en imprenta minúscula, pero éste aparece en *cursiva* y su presencia produce un impacto de naturaleza visual. Así la representación se consigue no sólo mediante palabras sino también con un simple detalle tipográfico, inserto en el marco de las discusiones de la vanguardia, en especial el cubismo, el dadaísmo y el futurismo.⁴

Otro recurso utilizado por Parra para la representación del contenido poético es el uso mixto de mayúsculas y minúsculas que aparece con diversos objetivos en varios textos, por ejemplo en el siguiente de *Ecopoemas* (1982):

EL MUNDO ACTUAL?
EL inMUNDO ACTUAL!

En este caso, el prefijo que antecede a MUNDO permite el juego al aparecer en minúscula intercalado entre las mayúsculas, lo que produce un contraste significativo; ambos versos simulan su repetición idéntica, sin embargo la irrupción de la negación, humilde y empequeñecida a través del prefijo, destruye la igualdad de contenido, y la revierte. Lo mismo ocurre con el cambio de signo:

el paso de la interrogación a la exclamación impone un deslizamiento desde la duda sobre la realidad actual al énfasis sobre su inmundicia. La crítica poética a una situación contextual desagradable necesita de un leve pero creativo toque para conservar su condición estética, sin caer en un lenguaje panfletario.

El siguiente poema de *Guatapiques* (1983) presenta algunas características particulares:

Algo para leer con los ojos abiertos
En estos días que parecen noches
En estas noches que parecen murciélagos
Algo para leer en 4 patas
(...)
Asesinato de Manuel Rodríguez
“ “ los hermanos Carrera
“ “ Pedro Juan y Diego Portales

Pobre fantasma de la libertad
Es un hecho que la historia se volverá a repetir
Como se ha repetido tantas veces
Si los interesados no se deciden a sacarse las gafas oscuras
El arcoiris tiene 7 colores
Y no uno solo como pretenden algunos.

Al leer el texto llama la atención la utilización de algunos signos propios de tipologías textuales alejadas del discurso poético. Por un lado, los *números* cuatro (4) y siete (7) no escritos con letras, como así también la presencia de los signos más (+) y menos (-), que caracterizan el lenguaje matemático; otro uso sorprendente se presenta con las *comillas* (") para señalar la anáfora. Esta utilización lleva a pensar en las circunstancias en las que el poema se produce, en una época en la que la rapidez y la simplificación son monedas corrientes: la escritura también se adapta a la mecanización del momento y adquiere la velocidad que la tecnología aporta y permite. El lenguaje poético, consecuente, se acerca al matemático, a la síntesis, al esquema. Esta contaminación con otros lenguajes se va a intensificar en los últimos poemas del autor.

Los textos trabajados permiten ejemplificar el exceso significativo que resulta del uso de las mayúsculas, la elección de diferentes tipos de letras y la inclusión de signos habitualmente alejados de la poesía. Estas estrategias buscan desacralizar el lenguaje poético establecido y aunán la trasgresión de reglas, tanto

gramaticales como poéticas, con el aporte de lo visual pues el poema necesita *ser visto* para ser comprendido en su totalidad.

Proceso de fusión de la poesía y la plástica desde los artefactos hasta el poema sin palabras

En 1972 Parra crea una forma nueva: el *artefacto* y escribe el libro homónimo. Decir “libro” en este caso no se adecua a la primera edición, presentada en una caja de cartón con dos compartimentos para guardar tarjetas postales similares a las cartas de naipes. En ellas se estampa en el anverso un texto lingüístico enriquecido con dibujos del artista plástico Guillermo Tejeda, y en el reverso la inscripción “*Tarjeta Postal/Post Card*”, con un rectángulo pequeño, indicador del sello de correos, y cuatro líneas para ser utilizadas por posibles usuarios. Las ediciones posteriores tienen ya el formato del libro tradicional.

En los artefactos el lenguaje está constituido tautológicamente por dos formas que se reflejan entre sí: una plástica y otra lingüística. La relación imagen-palabra permite una serie de juegos de posibilidades que conlleva dicha conjunción, pues ambos significan en función del otro, lo re-crean y lo potencian, conformando una misma macroestructura semiótica, combinada con dos sistemas de signos diferentes aunque complementarios; ambos lenguajes deben ser releídos en virtud del otro. El término *artefacto* -proviene del latín *arte factus*, etimológicamente “hecho con arte”- expresa la unificación estética de la poesía con la plástica. Lorenzo Vilches, al referirse a la imagen, afirma: *El nivel de la expresión visual es tan “artefacto” como el de la lengua natural* (VILCHES, 1997:16). En estos textos se renueva el concepto tradicional de poema: lo lingüístico se desplaza y el espacio que deja es ocupado por el dibujo. Este movimiento obliga a la palabra a reducirse a su mínima expresión. Por su extensión los artefactos pueden ser considerados un resultado fragmentario de la explosión de los largos antipoemas que habían caracterizado la producción anterior de Parra.

Cercanos al graffiti, a la expresión mural, son manifestaciones populares, ingeniosas, lúdicas, sin individualidad, en las que ha desaparecido el yo lírico de los primeros antipoemas. Algunos de ellos representan humorísticamente el pensamiento parriano acerca de la poesía, por ejemplo el que debajo del dibujo de un miserable hombre-mono, expresa: *Poeta lírico pithecantropos erectus*, o el que parodia a Bécquer: *¡Y tú me lo preguntas! ¡Antipoesía eres tú!*. El primero inserta al poeta

en la pobreza y el primitivismo; el segundo le entrega al lector la responsabilidad poética –*antipoética*-. Pero la mayoría critica irónicamente el discurso vulgarizado y violento de un Occidente que ha extraviado los valores y ha abandonado al hombre común.

Experiencias similares son la publicación de los *Fotopoemas* (1988), con Sergio Marras, mezcla de textos e imágenes acopiadas en un álbum, y exposiciones conjuntas con Joan Brossa *Dirpoesía/mirarpoesía* (1992) en la Universitat de Valencia (España), en el Smart Museum of Art y en The University of Chicago (USA). En ellas la palabra poética se integra armónicamente a la plástica superando su habitual desnudez.

En 1983, Parra publica *Coplas de Navidad (antivillancico)*. En la antología de Alonso y Triviños *Chistes parra/para desorientar a la policía/poesía* (1983), se reproduce el texto. En su primera edición es un folleto alargado, color naranja; los materiales que se utilizan en él no son elegantes aunque sí expresivos: cartón y papel grueso, experiencia en la que ya había incursionado en 1971 al publicar la primera edición de *Los Profesores*, hecha en Estados Unidos. En este caso se presenta escrito en dos hojas anchas que se doblan sobre sí mismas cuatro veces sucesivas hasta igualar el tamaño de las demás. Para leerlo deben ser desplegadas ambas hojas, luego el poema se expande ante la vista del lector, y deja al descubierto un extenso texto escrito distribuido en dos columnas. En éstas a la vez se ubican, en forma alternada, de un lado las estrofas y del otro viñetas en las que aparecen dibujos realizados por un artista plástico cuya firma se insinúa al final de las mismas. La lectura se convierte en una tarea compleja, en un ejercicio de descubrimiento. La simple página escrita se transforma en un acordeón para doblar y desdoblar a medida que se lee; la interpretación se complejiza por la parcialización del continuo corte.

En el libro *Hojas de Parra* (1985) aparecen cuatro supuestos “sonetos” de sorpresiva construcción. Su novedad consiste en presentar palabras en el título, en el desarrollo de los “poemas” en cambio sólo hay cruces, con una *frescura inaudita* (MONTES BRUNET, 1994:20) ofrece esta estrategia capaz de conmover muy particularmente al lector. La experiencia es extrema: el poema es solamente *imagen*. La palabra se ha silenciado, ha fracasado o ha sido censurada; la imagen ha ganado la batalla, en un siglo donde se impone como reina de las comunicaciones, lo verbal ha caído a sus pies, incluso en su ámbito de prestigio: la poesía. Pero no puede dejarse de lado la denuncia sobre la situación contextual. El poema ha

perdido su espacio lingüístico y ha usurpado el espacio del cementerio, el poema es el cementerio o, al menos, su tétrica representación visual. La dictadura militar chilena, con su derroche de censuras, muertes, asesinatos y desapariciones, aparece trágicamente poetizada.

El proceso de acercamiento a lo visual se ha acelerado marcadamente: desde los primeros tímidos intentos de espacialización y los juegos con las reglas gramaticales, se ha pasado al encuentro directo con las expresiones plásticas, hasta hallar el poema construido sin palabras, sólo con imágenes. Y ahora sí, la *antipoesía* es definitivamente un hecho para *ser mirado*.

DE LA IMAGEN AL OBJETO Y DEL OBJETO A LA FOTOGRAFÍA EN LOS TRABAJOS PRÁCTICOS

En 1990, en el Encuentro Nacional de Arte en Santiago y en 1992, en una exposición en la Universitat de Valencia y en The Smart Museum of Art en The University of Chicago, Parra presenta una experiencia novedosa en la que logra superar la de los artefactos: mezcla objetos de la realidad cotidiana con tarjetas que aluden a ellos mediante alguna frase sugerente o con poemas breves. Extraídos de su contexto original, estos objetos poseen una condición simbólica, adquieren un estatus artístico. Son llamados *trabajos prácticos* u *obras públicas* y se caracterizan por intentar superar la problemática de la imagen mediante la relación directa con los seres del mundo real. Éste es paso más del autor para realizar su objetivo de imponer el poema como una experiencia concreta de vida. Ibáñez Langlois afirma al respecto: *El ideal absoluto de la antipoesía es imposible porque la experiencia poética se da sólo en y por la palabra, sólo se revela dentro del medio expresivo, sonido, imagen, por muchas proclamas teóricas que se hagan a favor del poema-vida, del poema-realidad, del poema-vivencia. Pero esta imposibilidad, esta posibilidad límite, puede ser un excelente correctivo de las desatadas alquimias verbales. Y como tal ha obrado en los antipoemas, restableciendo una conexión con la vida inmediata, con la realidad banal o terrible de cada día.* (IBÁÑEZ-LANGLOIS, 1972: 27) Los *trabajos prácticos* son las formas más cercanas al poema-vida, poema-realidad, poema-vivencia imaginado como un límite, apenas como un correctivo de las alquimias verbales, pero no como una potencialidad alcanzable. Aquí la palabra poética, al unirse a seres materiales, logra a su vez materializarse, adquiere

cuerpo, se convierte en una *cosa* más, en un *artículo* más.⁵

El estudio de estos textos plantea una verdadera paradoja pues implica dejar de lado uno de sus principales objetivos, dado que se pierde la inmediatez que la exposición garantiza. Resurge la problemática de la imagen pero como un escollo: ya no se presentan en el análisis los objetos, hay que recurrir a fotografías de los mismos y queda relegada la aspiración de superar la imagen. De las *obras públicas* se han registrado algunas fotos que han aparecido en un libro: *Hojas de Parra & Trabajos Prácticos* (1996) y varias de ellas han sido expuestas en Internet.

POESÍA PARA SER MIRADA EN ESPECTÁCULOS Y EXPOSICIONES

Los aportes técnicos han acercado a Parra a los espectáculos multimedia. Es así como en 1992 presenta en la Plaza de Armas de Santiago *Pichinga: profección a falta de educaciones*, una obra en la que las poesías del autor se unen a la música, a cargo del Grupo Congreso, y a pinturas de Bororo. El tema que los reúne es la mirada crítica que los niños hacen del mundo adulto, basados en la Convención de los Derechos del Niño. En este caso se amplía el panorama de las experiencias previas, pues se suman a los aportes de la plástica y de la música, los avances que la tecnología contemporánea ofrece. Se obtiene así una poesía para ser leída, vista y también escuchada; en definitiva una poesía convertida en un verdadero espectáculo.

En abril de 2001, la Fundación Telefónica de Madrid presenta la antológica *Parra, Artefactos Visuales*, en la que se exponen más de 300 obras, agrupadas en tres secciones: primera etapa, hasta los años '60: *Trabajos Prácticos* (*Quebrantabuesos* incluidos); segunda etapa, década del '70: *Tabletas de Isla Negra* (trabajos en láminas de madera semejantes a las de la cerca que rodea la casa-museo de Neruda) y última etapa: *Las bandejitas* (referencias literarias, dibujos y sarcasmos realizados en pequeñas bandejas de cartón). La figura anfitriona es *Don Nadie*, un dibujo que deambula desde hace años por la obra parriana, formado por un desgarbado corazón, con ojos bizcos, extremidades conformadas por simples líneas, figura impersonal y vacía, símbolo del hombre común que no tiene voz, mensajero de decires y sentencias, impiadosamente crítico del discurso de Occidente. Su presencia concretiza la aspiración de fundir la palabra poética con la ilustración

plástica, lo que el nombre de la exposición confirma.

Si en un espectáculo multimedia se aprovechan las nuevas tecnologías, los materiales que se utilizan en esta presentación aspiran a un regreso a lo antiguo, casi a lo primitivo, por eso Parra llama a estas obras *antiguallas*. En ambos casos se logra que la poesía abandone el encierro del libro y se cuele por todos los lugares que admitan el ingreso de una palabra cuestionadora que quiere lucir su presencia. Y en ambos casos se aporta *antipoéticamente* en el proceso de reinención de una estética marginal pero integradora de las diferentes manifestaciones artísticas. Forma risueña de buscar la recuperación del arte popular para reintegrárselo desmitificado al hombre del pueblo.

En este camino trazado se han subrayado algunas estrategias que llevan a Nicanor Parra a construir una *poesía para mirar*. A lo largo de su vasta producción ensaya distintas experiencias con lo visual, lo gráfico, lo plástico: comienza con la espacialización del texto o la superación de reglas gramaticales, luego propone transformar la palabra poética uniéndola a formas plásticas; intenta incluir la poesía en la vida cotidiana, o mostrarla en un espectáculo o una exposición. Avanza así en nuevas nociones de la poesía: el poema-imagen, el poema-vida, el poema-espectáculo. Estas experiencias encuentran su marco en los vertiginosos cambios contextuales y las rebeldes propuestas vanguardistas. Los progresos tecnológicos han impuesto la presencia de la imagen, lo que invita a la poesía a privilegiar algunos elementos lúdicos: reemplazar signos de puntuación por espacios en blanco y palabras por signos matemáticos, armar textos formando dibujos, acompañarlos con ilustraciones de artistas plásticos amigos; trascender el libro mismo, reemplazarlo por cajas con tarjetas y con álbumes de fotografías, escribir murales, mezclar poemas con objetos. Se desmitifican así conceptos tradicionales de palabra y estructura poética, materiales, formatos y soportes.

En algunos textos en los que la representación verbal se une a la representación visual en una mixtura significativa, el poeta se une a un artista plástico y ambos construyen una nueva forma de expresión autoral en la que la pluralidad opaca las individualidades, pues la posesión de la autoría se disipa, se reparte y en la generalización, se acerca al anonimato. También en los textos murales se produce una objetivación que diluye la presencia del yo lírico y lo colectiviza. Se problematiza así la temática de la autoría. Cuestionado el libro, despojada la actividad editorial, renovada la concepción de escritor, también el

receptor se ve afectado: su actividad se complejiza, tiene que ejercer lecturas múltiples, elegir, comparar, agudizar su sentido de la vista. Este lector activo que se reclama debe adaptarse a las nuevas propuestas para comprenderlas y sobre todo, para disfiutarlas.

Tanta búsqueda de distintas posibilidades en el ámbito poético se fundamenta paradójicamente en uno de los textos de *Chistes para desorientar a la poesía* (1983):

TODO
ES POESÍA
menos la poesía.

La tarea desacralizadora de la *antipoesía* se ha consolidado. El lenguaje poético se renueva y amplía sus horizontes con el generoso aporte de lo visual. Parra no se conforma ya con el tradicional poema para ser leído, también produce *un poema para ser mirado*.

NOTAS

¹ Jorge Edwards recuerda en un poema-homenaje la manera artesanal, casera, según la cual eran realizados por Parra: *Me acuerdo de la fabricación con tijeras del Quebrantabuesos en una mesa de comedor*. (EDWARDS, 1997: 17)

² De *Canciones Rusas* dice Gottlieb: *Se trata de una poesía visual más que oral. Por primera vez en su poesía, Parra emplea los juegos de la neotipografía. (...) Así, la neotipografía reemplaza la acumulación de imágenes de la poesía anterior y esta característica de una poesía marcadamente visual es la única de Canciones rusas que va a perdurar en la poesía posterior de Parra*. (GOTTLIEB, 1972:54). El subrayado es nuestro.

³ En una entrevista, Parra promete escribir un texto con un juego visual: *Tengo que mostrar un poema que se llama "Padre Nuestro", y que no consiste nada más que en el texto del Padre Nuestro, tal como lo aprendimos nosotros en el colegio o en la casa. Pero tú lo que haces es subrayar unas letras, ponerlas con mayúscula realmente, de manera que resalten del texto. Si miras el texto, así, de lejos, entonces lo que tú ves simplemente es Tome Coca-Cola. Eso es lo que resalta*. (MORALES TORO, 1991:138) Lamentablemente, si bien en *La camisa de*

fuertza, hay un poema con ese nombre, no responde a los dichos del autor y no se ha encontrado ningún otro homónimo con esas características.

⁴ Aguilar analiza el carácter ilustrativo de la tipografía, señala algunos antecedentes ofrecidos por el Renacimiento y el Barroco y concluye que *el tipograma -al ser convertido en imagen- devela un exceso que es significativo en sí mismo*. (AGUILAR, 1997:201)

⁵ De los trabajos prácticos, Carrasco dice: *...la originalidad no reside en lo innovador del objeto ni en la metáfora lingüística ingeniosa, sino en la conjunción del objeto y la palabra, entre la realidad contextualizada y el lenguaje desviado perversamente de su función referencial. Se logra así la literaturización de la vida mediante la reelaboración permanente de materiales culturales por parte del artista convertido en una voz anónima que ofrece cada día nuevos productos de consumo*. (CARRASCO, 1999:84)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo Moisés. *La poesía concreta: el combate tipográfico*. En *Atípicos en la Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del C.B.C. de la Universidad de Bs. As., 1997.

CARRASCO, Iván. *“Para leer a Nicanor Parra”*. Santiago (Chile): Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello, 1999.

EDWARDS, Jorge. *“Homenaje a Nicanor Parra”*. Revista PROA en las Letras y en las Artes, setiembre / octubre 1997, Buenos Aires: Ediciones PROA S.A., 1997.

GOTTLIEB, Marlene. *“No se termina nunca de nacer. La poesía de Nicanor Parra”*. Madrid: Nova-Scholar, 1972.

MORALES TORO, Leónidas. *“Conversaciones con Nicanor Parra”*. Santiago (Chile): Editorial Universitaria, 1991.

RETAMOSO, Roberto. *“La dimensión de lo poético”*. Buenos Aires: Héctor Dinsmann Editor, 1995.