

“Esta se ha convertido en presencia ineludible del horizonte de expectativas de la producción literaria de nuestros días”, sostiene el poeta y académico Federico Schopf.

Juan Rauld  
Periodista

Guillermo Lorca, 2002.

## PREMIO CERVANTES PARA NICANOR PARRA:

# La vigencia de la antipoesía

“Él no engaña a nadie, antes bien advierte del peligro que corren sus compañeros de aventura: Mi poesía —dice— puede perfectamente no conducir a ninguna parte, pero en el trayecto va desenmascarando credos de todo orden”, expresó el príncipe Felipe de Asturias en la ceremonia de entrega al antipoeta Nicanor Parra del Premio Miguel de Cervantes. En la selección de sus palabras, en la solemne actividad en el Instituto Cervantes de la Universidad de Alcalá de Henares el pasado 22 de abril, el monarca enfatizó uno de los aspectos más valorados de la obra del poeta chileno: “Mucho más que un provocador, es ciertamente un rupturista”, agregó.

Entre los asistentes al acto se encontraba también el poeta, ensayista y crítico literario, y académico de la Universidad de Chile, Federico Schopf, una de las más reconocidas autoridades en Nicanor Parra. Autor que es referente para el estudio de la poesía de nuestro país, reconoce en el antipoeta a una de las figuras más interesantes de la actividad lírica y advierte que no siempre ha sido suficientemente comprendida la influencia

o el impacto que su obra ha tenido en la poesía chilena y latinoamericana.

—¿Cómo se produjo su primer encuentro con Nicanor Parra?

—Conocí a Nicanor Parra hacia 1962 o 1963 en los jardines del antiguo Instituto Pedagógico. No recuerdo exactamente de qué hablamos, pero yo ya había leído *Poemas y Antipoemas*, que era frecuentemente discutido entre los alumnos que se interesaban por la poesía. Previsiblemente había entusiastas partidarios, pero también detractores, en especial los *rokhianos* empedernidos que lo calificaban de *pequeño burgués arribista desconectado de las luchas del pueblo*. El propio De Rokha, al ser preguntado por la situación de la crítica en Chile —hacia 1965— insólitamente contestaba: “Es lo mismo que si me preguntaran qué pienso de la antipoesía, que tampoco existe, porque así como un tiburón es un tiburón, ¿qué creen Uds. que es un antitiburón? Nada, absolutamente nada. Un escupo de mosca, tirado a un espejo inexistente, un pequeño ladrido de perro más o menos tiñoso y metafísico”. Por el con-

trario, a nosotros nos parecía que los antipoemas ponían en jaque las pretensiones de uno de los modelos de hacer poesía en ese momento, ejemplificado por la poesía política en esos días de la Guerra Fría en que —desde un punto de vista épico— desplegaba la historia del Nuevo y el Viejo Mundo como una marcha dolorosa, pero finalmente triunfal y relativamente rápida, hacia el establecimiento de una sociedad comunista, según supuestas leyes objetivas de la historia formuladas por Marx y Engels que habrían interpretado y completado magistralmente Lenin y, más tarde, Stalin para acelerar —se filtra aquí bastante del voluntarismo criticado por ellos— la realización del comunismo, una especie de paraíso en la tierra.

## UN ENTRAMADO DE FUERZA

—Creo que mi generación —que después del golpe militar de 1973 se llamó “dispersa”, esto es, en gran parte exiliada— más allá del cuestionamiento a los “grandes relatos”, que ya habían sido puestos en tela de juicio por los entonces poetas jóvenes Enrique Lihn, Jorge Teillier o Armando Uribe, o narradores como Jorge Edwards o José Donoso, alcanzó a tener la experiencia de un pasado inmediato en el que todavía era necesario incursionar, tomar contacto con sus poetas (en el caso de Neruda, retrocediendo hasta *Residencia en la Tierra* o incluso, con cierta ironía subliminal, hasta los famosos *20 poemas de amor y (no nos olvidemos) una canción desesperada*: “Es la hora de partir...”, etc., y, en el caso de Huidobro, recalando necesariamente en *Altazor*). A mí me parece claro ahora que no solo por ser, muchos de nosotros, alumnos de Literatura y Lengua —en Santiago, Concepción, Valdivia, Valparaíso— nos interesaba esta exploración del pasado, sino por una disposición crítica necesaria para la escritura de nuestros propios textos. A mí —y no solo a mí, pienso en Óscar Hahn o Waldo Rojas, por ejemplo— me atraía penetrar en las mallas o redes residuales y agonísticas en que se debatían los poetas inmediatamente posteriores a la vanguardia consolidada, ya sea para continuarlas o revisarlas críticamente como presupuesto de su propia escritura. Creo que el curso zigzagueante de los años treinta y cuarenta todavía no se ha estudiado suficientemente. Quizás sería mejor hablar del entramado de fuerza en que empezaban a explorar y trabajar los poetas de ese entonces, entre ellos, Nicanor Parra.

—¿Qué efectos tuvo la aparición de la antipoesía en relación a otros poetas?

—La antipoesía —en su primera etapa, la de *Poemas y antipoemas* (1954)— significó en el momento de su aparición un verdadero *shock* en el escenario de la poesía chilena. Este libro coincidía con la publicación de *Las uvas y el viento* (1954) de Pablo Neruda, en que este prestigioso poeta perfecciona —en este caso, empeora— su poesía política, logrando que en gran parte no sea poesía y, por tanto, no tenga poéticamente eficacia política más allá, es claro, de la emocionalidad que provocaba un recital, con seguridad masivo gracias al poder de convocatoria que tenía Neruda. Con esta observación no descalifico la gran poesía política que también él ha escrito; por ejemplo,

Ha resultado hace tiempo ya claro que la escritura poética algunas proposiciones que los teóricos del posmodernismo enunciaron a partir de los años sesenta como características de esa posmodernidad.

“Alturas de Macchu—Picchu” (1945) o los poemas de crítica, alabanza y autocrítica contenidos en *Memorial de Isla Negra* (1964) dirigidos, por cierto, no a un vasto público.

## EL SHOCK DE LOS ANTIPOEMAS

—En la antipoesía, la incorporación del lenguaje hablado, la puesta en duda de una capacidad cognoscitiva suficiente de la escritura poética, la exageración y, a la vez, relativización de los afectos —entre auténticos y algo actuados por necesidad de defensa afectiva—, la sublimidad o subsublimidad alcanzada históricamente, la fragmentariedad del sujeto antipoético, la desacralización de la poesía y de la figura del poeta son algunas de las características que lograron un fuerte impacto —de *shock*— en los lectores de los antipoemas. Paulatinamente —a medida que ampliaba el círculo o, mejor, territorio de su recepción— la antipoesía contribuyó sustantivamente a cambiar lo que Harold Bloom llamó el “canon poético”, el horizonte de expectativas desde el cual leer la antipoesía y, para atrás, la poesía.

—¿Qué valoración hace Ud. del aporte o el impacto inicial que tuvo la antipoesía de Nicanor Parra?

—La aparición de *Poemas y Antipoemas* en 1954 fue una ruptura inesperada —a nivel de prensa y de crítica escandalosa— con la tradición poética y con las modalidades de ese presente de hacer poesía, aunque su presencia en los escenarios literarios había sido ya anticipada por una antología que tuvo una circulación más bien restringida: *13 poetas chilenos*, Valparaíso, 1948, editada por Hugo Zambelli, marino y poeta. Era un buen muestrario de los experimentos y repeticiones en materia poética en esos días. Además, pocos años antes de la aparición de *Poemas y antipoemas*, había aparecido un elogioso estudio de un poeta emergente en ese entonces, Enrique Lihn, que destacaba la novedad y relevancia de la antipoesía. Ahora no cuesta mucho decir —repetir, más bien— que la antipoesía fue un nuevo comienzo, primero en el ámbito de la poesía chilena y más tarde, con el curso del tiempo, en la poesía de lengua española, no sin antes haber ejercido alguna influencia o confirmación de una nueva escritura en algunos poetas de la *beat generation* norteamericana. La antipoesía tuvo efecto de una ruptura brusca con las modalidades poéticas en el momento de su aparición, entre otras, con el tipo de poesía política representado en Chile por libros como *Las uvas y el viento*, modelo que aparecía como el deber ser para los poetas del entonces llamado Tercer Mundo. Pero aunque significó la proposición de un nuevo comienzo, el antipoeta no trepidó en echar mano de los almacenes y basurales de la historia en las más diversas tradiciones poéticas desde los pájaros aristofánicos, los poetas

La agresividad de los antipoemas quiere romper las capas cada vez más espesas de ideología que falsifica la vida en la sociedad actual, que ahora podemos clasificar tranquilamente de posmoderna.

goliardos, “factus de materia/levis elementi”, del Archipoeta de Colonia, la poesía popular chilena, etc., sin olvidar lo que ya en esos años podían considerarse los restos de las vanguardias: “Esos espectros de preguerra”, como decía Neruda de algunos surrealistas. En este sentido, creo que Nicanor fue un posmoderno *avant la lettre*, alguien que se adelantó, en su práctica literaria, a los teóricos del en ese tiempo llamado Primer Mundo. Desde ya, la aparición de *Poemas y antipoemas* produjo desconcierto, pero también una opinión pública dividida entre el entusiasmo y el rechazo más vehemente. La Generación del 50 (Lihn, Armando Uribe, Jorge Teillier, Raúl Rivera, José Donoso, Jorge Edwards) reconoció en los antipoemas algo así como lo que se podría llamar “el espíritu de la época”: “Desde *Residencia en la Tierra* ningún poeta chileno había dado en la realidad común y ominosa de una manera tan absoluta”, recordaba en 1967 Armando Uribe.

## ANTICIPACIÓN DEL POSMODERNISMO

—Para mí, ha resultado hace tiempo ya claro —en vista del desarrollo posterior de la poesía y el arte en general— que la escritura poética anticipó algunas proposiciones que los teóricos del posmodernismo enunciaron a partir de los años sesenta (los divinos años sesenta) como características de esta posmodernidad. En este sentido, yo publiqué el año 2002 en la revista *Atenea* un ensayo que creo que logra mostrar que la antipoesía había desarrollado una escritura caracterizada por el eclecticismo —elegir materiales y formas de diverso origen en los almacenes y basurales de la historia— para reutilizarlos y reorientarlos en la dirección del populismo estético —mezcla de elementos de diversos niveles de estilo: elevado, medio, humilde— que liberaba la expresión de estados emocionales extremos, incluso la comunicación de una sublimidad histérica y el despliegue de un nuevo subsuelo emocional, junto a la fragmentación del sujeto hasta alcanzar la esquizofrenia, una relación de *schok* con un lector acostumbrado a otras relaciones con la escritura poética, la renuncia a una visión totalizante, etc. Desde luego, algunos poetas jóvenes —como Enrique Lihn y Armando Uribe— percibieron esta reorientación de la escritura poética que estaba proponiendo Parra en su práctica escritural, y lo declararon en artículos y otros medios como los comienzos de una nueva modalidad de escritura que se planteaba como el despliegue de una condición de sujetos sumidos en la precariedad y no como portadores de una expresión poética que comunicara la verdad de la historia y la capacidad redentora de la poesía.

—¿En qué sentido Nicanor Parra asumía a dónde conducía su escritura?

—La antipoesía fue un operativo necesario de desacralización de las vigencias poéticas anteriores —del “canon” del momento o del “horizonte de expectativas” existente— y de rechazo de la sociedad moderna en sus centros y periferias. Que “la poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte” —mientras algunos poetas elevados, grandes, mostraban y demostraban supuestas verdades políticas e incluso existenciales— significaba el reconocimiento, por parte del antipoeta, de las dificultades de la poesía para alcanzar visiones portadoras de la verdad. Este verso, por lo demás, era la inversión de una frase de Breton y, en este sentido, la negación de que el surrealismo hubiera llegado a conducir a la verdad y a la realización de la vida.

Situado el antipoeta —en equilibrio inestable— en un punto donde convergían vientos literarios y políticos de las más diversas procedencias, suspendido incluso entre fuerzas contrarias, yo describiría el origen y configuración de la antipoesía como una discontinua resistencia y recepción de esas fuerzas, dejándose conducir en una condición flotante en tanto iba rescatando materiales, de la más diversa procedencia, para ir componiendo los primeros antipoemas, abriendo y cerrando las esclusas y a velocidad discontinua. Inmerso, como estaba, en una sociedad incompletamente moderna, pero ya contaminada por las crisis de los centros de la modernidad, a los cuales él, por lo demás, solía ir con ayuda de las becas.

—Ud. ha señalado que el trabajo de Nicanor Parra delataba la técnica del bricoleur. ¿Es ese elemento el que lo puede situar, de alguna manera, como un adelantado del postmodernismo en nuestras tierras?

—La idea del *bricoleur* la obtuve de la lectura de un libro de Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, en la ya lejana y vertiginosamente deslumbrante década del sesenta. El *bricoleur* es una especie de maestro aficionado, de ciudadano que aprovecha el fin de semana —con las herramientas y materiales que tiene a mano— para reparar o modificar algunos objetos descompu —estos, muebles, instrumentos, máquinas de lavar, jugueras, patines, etc. Según Lévi-Strauss —que era un antropólogo experto en las sociedades indígenas de Brasil, Oceanía, Canadá, etc.—, así operaba lo que él llama “pensamiento salvaje” (se refiere a las civilizaciones y comunidades que los etnólogos y antropólogos denominaban “sociedades primitivas” y de las cuales un etnólogo francés anterior, de la época positivista, declaró que tenían una “mentalidad prelógica”, afirmación que Levi-Strauss rebatía totalmente y demuestra que es del todo falsa).

—¿Por qué Ud. ha considerado que la relación del antipoeta con el lector es, en ciertos momentos, agresiva?

—Habría que recordar que ya Baudelaire inicia sus *Flores del Mal* (1857) con una apelación agresiva al lector, al que califica de “hipócrita”, pero a la vez de “semejante” a él y, más inquietantemente, de “hermano”; es decir, de ser alguien que comparte con él la alienación creciente de la sociedad moderna y ahora eclécticamente posmoderna. La relación de *schok* que tiene el poeta con el lector se intensifica con la aparición de las diversas vanguardias del siglo XX que —para decirlo

con una imagen— con diversas intenciones atacan o asaltan al lector o receptor con el fin de penetrar sus diversas capas de defensa y alienación. Por ejemplo, ya en “Advertencia al lector” —que inicia los antipoemas “propiamente tales”, como diría el propio Nicanor— declara el antipoeta “y yo entierro mis plumas en las cabezas de los señores lectores”, versos en que las plumas tienen el significado metonímico de la pluma del escritor y de un arma —¿misiles?— con que penetrar en la *psique* de cada lector. La agresividad de los antipoemas (su intención de *schock*) quiere romper las capas cada vez más espesas de ideología que falsifica la vida en la sociedad actual que ahora podemos clasificar tranquilamente de posmoderna.

—¿Qué importancia tiene *Obra Gruesa* (1969) publicada el mismo año que recibe el Premio Nacional de Literatura?

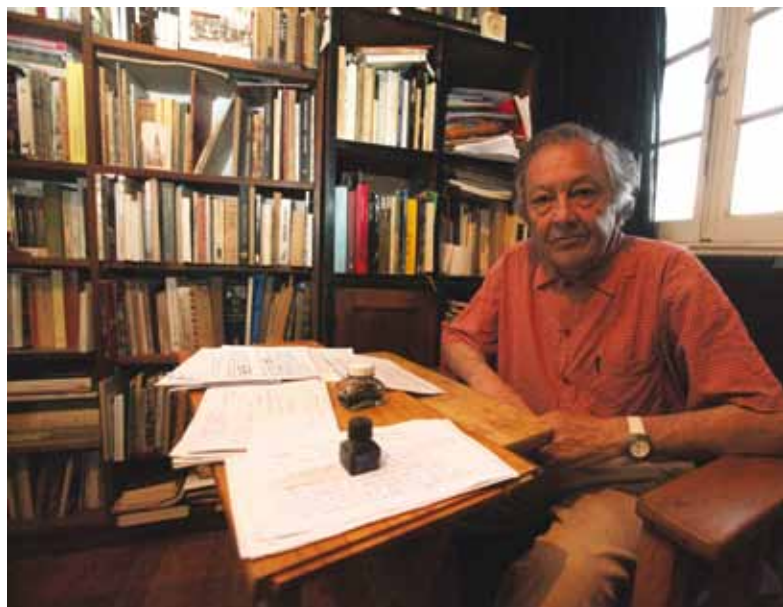
—En Chile, como se sabe, se denomina obra gruesa a los cimientos y partes estructurales de un edificio o una casa, aquellas que los sostienen. *Obra gruesa* se inicia con *Poemas y antipoemas* (1954), esto es, con un libro que da comienzo a un nuevo momento en el curso de la poesía en Chile y escalonadamente en otras regiones de la lengua castellana. *Obra gruesa* reúne un conjunto de textos que dan cuenta de un desarrollo —no lineal, más bien multidimensional y algo errático, inesperado— de la escritura y práctica antipoética.

## BÚSQUEDA CONSTANTE

—¿Qué le sugiere a Ud. la obra posterior de Parra?

—Creo que el desarrollo del trabajo de Parra posterior a *Obra gruesa* (1969) es un testimonio de su sostenida búsqueda de formas y situaciones comunicacionales en que el antipoeta llama la atención sobre los problemas y expectativas productoras de angustia, nerviosismo, de fugaces felicidades con que nos encontramos en nuestros tiempos cada vez más catastróficamente globalizados. Las primeras *Tarjetas Postales* (1972) combinaban la mayoría de las veces textos con ilustraciones de épocas anteriores, sobre todo de la *belle époque* o del presente. La interacción de los dos o más códigos producía el mensaje y el impacto comunicativo. Las ilustraciones provenían de los más diversos ámbitos —espaciales y temporales— de la caricatura, la fotografía, las antiguas revistas, el grabado, el *graffiti*, recortes de prensa, etc. Vista a vuelo de pájaro —para ser más actuales, desde una nave espacial o un satélite— la búsqueda comunicacional parriana incluye no solo la combinación o montaje de imágenes, textos, etc., sino también la ampliación a una “tercera dimensión”, esto es, a propósito de una instalación o artefacto tridimensional que actúa contextualmente como significante de sí mismo frente al receptor, sin necesidad de un mensaje verbalmente formulado. A veces estos artefactos abren su sentido o sinsentido a través de agregados o suplementos verbales y a veces sin necesidad de inscripción verbal alguna, transformando el objeto mostrado en su propio significante.

—¿Es posible afirmar que la antipoesía mantiene intacto su atractivo y vigencia, pese a la pérdida de su novedad?



Federico Schopf, poeta y ensayista. Profesor de Literatura en la Universidad de Chile. Ha publicado tres libros de poesía, *Desplazamientos* (1966), *Escenas de Peep-Show* (1985) y *La nube* (2010). Ha publicado numerosos ensayos sobre poesía y crítica en revistas de Chile y el extranjero. *Del vanguardismo a la antipoesía* (1985, 2ed. 2000) y *El desorden de las imágenes* (2008) son dos libros de ensayo sobre la poesía. Muy temprano, en 1963, le pareció que “es justo concluir esta revisión reconociendo que los antipoemas de Nicanor Parra constituyen, dentro de la poesía chilena, la última altura de cordillera después de la obra de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo Neruda, cuatro aportes en diverso modo significativos para la poesía universal”.

—Creo que aún nos movemos o sobrevivimos en las condiciones de recepción que —hace ya por lo menos cuarenta o cincuenta años— hicieron sentir la necesidad de nuevas formas de escritura poética, sobre todo de una escritura que se presentara autodesacralizando la figura del poeta, poniendo en cuestión —no negando apresurada o arbitrariamente— la capacidad cognoscitiva de la poesía, dando lugar o abriéndose a la expresión de la hiperhisteria, a la banalización y reproducción crecientemente mediática, estandarizada de las emociones; esto es, a un empobrecimiento personal del ser humano y a una masificación alienante.

Un mundo de una aparente expresión de la libertad, pero que, como ya decía el difunto McLuhan, “un mundo que cree que el sexo lo es todo en un mundo sin sexo”. Respecto a esta situación, creo que la antipoesía no es una proposición, fórmula



Creo que aún nos movemos en las condiciones de recepción que hicieron sentir la necesidad de nuevas formas de escritura poética, sobre todo de una escritura que se presentara autodesacralizando la figura del poeta, poniendo en cuestión la capacidad cognoscitiva de la poesía.

o modelo estético que haya permanecido o congelado a lo largo del tiempo. La producción antipoética no es una repetición de lo mismo. Tiene un desarrollo y ha creado una parte importante de las bases que permiten escrituras en desacuerdo con las actuales circunstancias. Ya hacia comienzos de los años sesenta, poetas como Ginsberg o Ferlinghetti o Lihn o Uribe reconocían que la antipoesía era una referencia para su propia escritura. Unos años después, en un número de la revista *Trilce* (nº 11, 1966) se reconocía por un grupo de jóvenes poetas que “la intención esencial de Parra era hacer una poesía que fuese auténticamente un comienzo, esto es, que nos hacía ver “algo que no hacían ver otros poemas”. Progresivamente, la globalización de las sociedades y de los problemas va coincidiendo con la elaboración de los artefactos u objetos prácticos que, sin adscribirse estos últimos a idioma alguno, se transforman en su propio significante. Por otra parte, me atrevo a advertir que —como el mismo antipoeta decía que la magna obra nerudiana era como la Cordillera de los Andes, con sus altos y sus bajos— también la antipoesía tiene en su desarrollo momentos altos, altísimos y otros no tanto. Pero de lo que no cabe duda es que su disposición o necesidad incluso es la de no dormirse en los laureles —cervantinos incluso—, no solo *morir pollo*, seguir alerta a los acontecimientos y mantenerse en la búsqueda de medios expresivos, como lo ha mostrado una reciente exposición en Madrid.

—*El empleo de la ironía o de ciertos recursos retóricos por parte de la antipoesía hacen presumir que el trabajo poético de Nicanor Parra sea más fácilmente valorado en Chile, en la comunidad con que comparte códigos. ¿Cómo explica que sea tan valorado en el extranjero?*

—De hecho, podría afirmarse que la antipoesía en su desarrollo ha ido amplificando el ámbito de recepción irónica desde sus textos a los objetos, sin que se haya hecho necesaria la expresión verbal de esa ironía. La “poesía-objeto” (como la llamó Bartolomé Ferrando) tiene ya incorporada, y no verbalmente, su relación irónica con el espectador.

## “POETA ESENCIAL”

—*¿Cómo evalúa Ud. la influencia de la antipoesía en la actual poesía chilena?*

—La antipoesía —el modelo de los antipoemas primeros y luego su desarrollo sorpresivo y, aunque no siempre, discontinuo— se ha convertido, a través de etapas, en parte decisiva

de lo que podríamos llamar con la antipática palabra “canon”. Esto es, se ha convertido en una presencia ineludible —ya sea para su aceptación o rechazo— del horizonte de expectativas de la producción literaria de nuestros días, sobre todo, desde luego, en el ámbito de la lengua española (y no solo española, si escuchamos declaraciones como las de Ginsberg o Ferlinghetti, entre otros). De hecho, si examinamos la obra de algunos poetas de la Generación del 50 en Chile, encontramos en Enrique Lihn, por ejemplo, la desconfianza ante la capacidad cognoscitiva de la escritura poética, una disposición o distancia reflexiva —no incompatible con la entrega apasionada a la escritura poética, antipoética, postantipoética— y junto a ella una dificultad de acceder a visiones totalizantes o que conduzcan las experiencias a un conocimiento suficiente de ellas. Habría que pensar que incluso la escritura de poetas en apariencia tan alejados de alguna conexión con la antipoesía, como Jorge Teillier, encuentra parte de su sustento o legitimación de lo que, por ejemplo, podríamos llamar su prosaísmo, esto es, la incorporación, en su poesía, de palabras o frases del habla cotidiana o común, del estilo medio y humilde, para hablar en términos de retórica tradicional. Igualmente, tendríamos que mencionar el efecto catárquico que la antipoesía tuvo en poetas como Armando Uribe. Con más evidencia aún, la escritura de gran parte de los poetas de la llamada “generación dispersa” por el Golpe Militar de 1973 (Waldo Rojas, Omar Lara, Jaime Quezada, Óscar Hahn, yo mismo) encontró en la antipoesía uno de sus apoyos para el reconocimiento de límites cognoscitivos en la escritura poética o antipoética, para la reflexividad explícita o implícita que subyace a la escritura de ellos, la oralidad trasladada a la escritura, la relativización del autoritarismo del poeta que proclama en gran tono la verdad total, la ausencia de catequización desde las alturas, etc. Creo que la presencia de los ensanchamientos que ha ido produciendo la antipoesía es perceptible en obras tan originales como la de Juan Luis Martínez y su incorporación de códigos visuales, lógicos, matemáticos, etc., lo que le permite la constitución pluridimensional de las estructuras significantes de sus textos.

—*¿Cómo sintetizaría el impacto internacional de la antipoesía a nivel latinoamericano?*

—Quizás sea suficiente recordar que el crítico norteamericano Harold Bloom ha declarado que “si el poeta más poderoso que hasta ahora ha dado el Nuevo Mundo sigue siendo Walt Whitman, Parra se le une como un poeta esencial de las Tierras del Crepúsculo”.

En este sentido, creo que la antipoesía está en el extremo opuesto a la falsa y voluntarista poesía épica o de propaganda de cualquier color, desde el desaparecido realismo socialista hasta los mensajes promocionales de una sociedad de libre mercado y consumo que muy (in)advertidamente está destruyendo el planeta. La ironía, el humor negro y el blanco, la risa y el llanto, el mensaje de los artefactos visuales, nos advierten de la destrucción de la vida y del planeta, de la amenaza creciente de la entropía. **MSJ**