

## LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA EN LA POESÍA DE NICANOR PARRA

*Niall Binns*

Universidad Complutense de Madrid

El *postmodernism*, según la definición de Fredric Jameson (1991), surge como una especie de nueva sensibilidad (¿la última de las nuevas sensibilidades?) en los Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra Mundial, que constituye la “lógica cultural” de una sociedad marcada por los *mass media*, y que se extiende poco a poco, durante las décadas siguientes, al resto del mundo occidental<sup>1</sup>. Si vanguardistas hispanoamericanos como Huidobro, Vallejo y Girondo buscaban la nueva sensibilidad de su época más allá o detrás de las manifestaciones candentes de la nueva tecnología —el cine, los primeros coches, aviones, etc.— los escritores de las décadas del 50 y 60 tienen una experiencia inmediata de otra tecnología nueva, ligada al creciente impacto de los medios de comunicación. En este artículo analizaré la forma en que Nicanor Parra plasma esta nueva sensibilidad en *Versos de salón* (1962), uno de los primeros libros que registra el impacto de los *mass media* que empezaban a desempeñar un papel central en la vida chilena a comienzo de los años sesenta.

### ENTRE LA ICONOCLASTIA Y LA CONVALECENCIA, LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA

En *Versos de salón*, afirmó Mario Benedetti, el antipoeta llega a “decir las más iconoclastas y lúcidas barbaridades dentro de un envase impecable, burlescamente respetuoso de las convenciones”. El título del libro, en este sentido, resulta espléndidamente irónico: “En realidad, es la trinchera metida en el salón. Desde hoy puede anunciarse: a partir de esta invasión, los salones ya no serán los mismos” (1969: 14). Hernán Loyola, por su parte, opina que los poemas de este libro no son “el vómito espeso y purulento de un envenenado” de *Poemas y antipoemas* (1954), sino “las últimas náuseas de un convaleciente que ya es capaz de abrir las ventanas”. Si el antipoeta luchaba antes contra la desesperanza, ahora siente la esperanza, pero se defiende contra ella, “temeroso de caer en actitudes

<sup>1</sup>Jameson habla del “capitalismo tardío” propio de la postmodernidad, pero se refiere también a las sociedades post-industriales, transnacionales o de los *mass media*.

tontamente 'positivas' frente a la realidad, o de caer en la mermelada del júbilo fácil". *Versos de salón* "expresa de un modo desfigurado", según Loyola, la convicción interior que el autor tenía de la necesidad de "una actitud positiva de afirmación", puesto que "vivimos un instante histórico de decisiones, instante de resolver cosas, de tomar posición, de presentarle una pelea organizada a la deshumanización burguesa: no es hora de francotiradores"<sup>2</sup>. Esta negación de Parra de unirse a un 'ejército' de poetas-soldados se debe, en realidad, a una falta de confianza en todas las formas de pensar, entre ellas la revolucionaria, en cuanto se pretendan totalizadoras, y también a su conciencia de ser parte de la sociedad, y por tanto incapaz de distanciarse totalmente de ella. El antipoeta está marcado e incluso constituido, irremediablemente, por la sociedad, y su crítica contra ella es dirigida siempre desde dentro: *Versos de salón* es, como dijo Parra a José Donoso mientras preparaba el libro, "la poesía de la clase media chilena, del pequeño burgués consciente" (1960). Este pequeño burgués consciente sufre, a pesar de sus alardes de rebeldía, la seducción de los *mass media* que se iban convirtiendo en el nuevo motor de la sociedad chilena de la época.

Desde una perspectiva finisecular, la televisión y el video destacan como los medios de comunicación masiva de mayor impacto en la vida humana, un impacto retratado con apocalíptica hipérbole por escritores como Fredric Jameson y Jean Baudrillard, en su visión del éxtasis de la comunicación, del encanto alucinante de la pantalla sin profundidad de la televisión, del bombardeo delirante y acumulación incesante de imágenes y mensajes, del encadenamiento incansable, la sobre-saturación de sentido, el universo vuelto transparente y obscenamente pornográfico mientras se desplaza frenético y descontrolado por la 'intimidad' de nuestras casas (etc.). Ahora bien, el protagonismo que tiene en la sociedad actual la televisión, antes lo tuvo la radio. De hecho, los efectos de ésta contribuyeron a crear la "nueva sensibilidad" de comienzos del siglo: en palabras de César Vallejo, la radio estaba destinada, "más que a hacernos decir 'radio', a despertar nuevos templos nerviosos, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones y densificando el amor" (Schopf 1986, 31). En 1962, en cambio, la radio había perdido su aura de novedad, y es precisamente su (omni)presencia en la sociedad que constituye el trasfondo (con)textual para *Versos de salón*. Arraigándose en la visión y el lenguaje antipoéticos de este libro, la radio socava los soportes ideológicos y poéticos de la modernidad, para

<sup>2</sup>Loyola alude aquí a un discurso de 1962, en que Parra describió al antipoeta como un francotirador, en contraposición a Neruda, el poeta-soldado (1962-14).

provocar unas perspicacias y comprensiones tan deslumbrantes como superficiales.

A pesar de una unión formal marcada por el omnipresente endecasílabo, este libro de Parra ostenta dos tipos de texto, a nivel rítmico, bastante distintos. Hay unos textos más reflexivos, de un ritmo más bien pausado, que procuran examinar (aunque el hablante a menudo se distraiga o se contradiga) la aporía en que se encuentran la poesía, las ideologías, el propio sujeto, etc. Ejemplos serían “Cambios de nombre”, “Tres poemas”, “Composiciones”. En segundo lugar, hay textos constituidos, totalmente o en parte, por versos aislados, desligados entre sí, que conforman un auténtico bombardeo de imágenes y mensajes desparejos, como si el hablante antipoético fuera incapaz de ordenar sus ideas<sup>3</sup>. El personaje de estos antipoemas es un ser casi esquizofrénico, que pierde su ‘normalidad’ burguesa al desprenderse de la camisa de fuerza de las distintas ideologías sustentadoras de su identidad<sup>4</sup>. El ritmo persistente del endecasílabo —acentuado por el aislamiento sintáctico de cada verso— y la presencia temática de la radio, contribuyen a que el bombardeo de imágenes y la inestabilidad psíquica tengan un papel central en *Versos de salón*, cuya textualidad muy particular se debe en gran parte a una asimilación poética de los ritmos de los medios de la comunicación masiva. Ejemplos de este segundo tipo de texto serían “Noticiario 1957”, “Versos sueltos”, “El pequeño burgués”, “Se me ocurren ideas luminosas” y “Discurso fúnebre”.

## LA REFLEXIÓN Y LOS SIGNOS AMBIGUOS DEL APOCALIPSIS

El poema “Fuentes de soda” ofrece una reflexión sobre cómo los artefactos de comunicación masiva desarticulan las pretensiones metafísicas del hablante:

*Aprovecho la hora del almuerzo  
Para hacer un examen de conciencia  
¿Cuántos brazos me quedan por abrir?*

<sup>3</sup>En su entrevista con Donoso, Parra comenta: “una de las características de mi poesía es que su unidad esencial no es la palabra, ni la estrofa, ni la frase, que sufre las inflexiones del ritmo. Mi unidad es el verso, que en mi poesía aparece como aislado, como una serie de pedradas lanzadas hacia el lector” (1960).

<sup>4</sup>Para Schopf, ya en *Poemas y antipoemas*, la enumeración aparentemente caótica y el ritmo discontinuo de “Los vicios del mundo moderno” reflejan icónicamente, por un lado, “el bombardeo de impresiones a que está sometido el sujeto en el interior de este mundo”, y por otro, “la inestabilidad psíquica del hablante y protagonista, de sus cambiantes estados de ánimo” (1985: 45).

¿Cuántos pétalos negros por cerrar?  
 ¡A lo mejor soy un sobreviviente!  
 El receptor de radio me recuerda  
 Mis deberes, las clases, los poemas  
 Con una voz que parece venir  
 Desde lo más profundo del sepulcro.  
 El corazón no sabe qué pensar.  
 Hago como que miro los espejos  
 Un cliente estornuda a su mujer  
 Otro enciende un cigarro  
 Otro lee *Las Últimas Noticias*  
 ¡Qué podemos hacer, árbol sin hojas,  
 Fuera de dar la última mirada  
 En dirección del paraíso perdido!  
 Responde sol oscuro  
 Ilumina un instante  
 Aunque después te apagues para siempre.

Iván Carrasco ha señalado la incongruencia en esta celebración de un acto supuestamente solemne —un examen de conciencia—, no en un lugar santo, sino en el espacio profano de una fuente de soda a la hora de la comida (196). Más allá de la inversión y distorsión satírica de los exámenes de conciencia que Carrasco detecta, es significativo que este examen llega a un fin abrupto, en el momento exacto en que la radio lo interrumpe para recordarle al hablante sus deberes: deberes que son sus clases y sus poemas (ambos degradados en la antipoesía), y no esas profundas obligaciones metafísicas y éticas que suelen surgir de un examen de conciencia. Por otro lado, llama la atención que esta radio tiene “una voz que parece venir / desde lo más profundo del sepulcro”: que *parece* venir, pero no viene, desde la profundidad metafísica de la ultratumba; que no es más que un simulacro de esa profundidad. “El corazón no sabe qué pensar”, comenta (¿lamenta?) el hablante, desde la superficie de su mundo mass-mediatisado. El suyo es un mundo sin comunicación (“un cliente estornuda a su mujer”), observado —aunque ni observado, en realidad, porque el hablante no mira, sino sólo **hace** como que mira— en la superficie del espejo. Y mientras la radio fulmina las posibilidades de cualquier contemplación profunda, asimismo el periódico *Las Últimas Noticias* conlleva en su propio título los signos del apocalipsis, y el hablante se pregunta si él mismo no es más que un “sobreviviente”, resignado a dar una “última mirada / en dirección del paraíso perdido”.

Desde cierta perspectiva, esta “metáfora del paraíso representa la perdida perfección humana” (Morales 82). Desde otra, acaso más sinies-

tra, se estaría ya en presencia de una de las consecuencias más radicales de la hiperinformación: “Ya no habrá Juicio Final. Hemos pasado por él sin darnos cuenta”, dice Baudrillard, aunque esto nos importe poco, en nuestro mundo de sobrevivientes sobradamente indiferentes: “Da igual. Estamos en el paraíso. La ilusión ya no es posible. Ésta, que desde siempre ha puesto un freno a lo real, ha cedido, y asistimos al desencadenamiento de lo real en un mundo sin ilusión” (75). Sin embargo, estas visiones apocalípticas resultan insuficientes para “Fuentes de soda”, si constatamos la ausencia del sentido de humor en el hablante, un tonto solemne reacio a aceptar la inevitabilidad de su (des)integración, como sujeto, en el mundo de los *mass media*. El poema es, en este sentido, un retrato de la solemnidad y las fallidas pretensiones metafísicas del hablante, teñido por la actitud silenciosamente irónica del autor implícito.

Vista desde este ángulo, la “angustia metafísica” que Mercedes Rein encuentra en *Versos de salón* no sería tal: al contrario, la angustia sentida por los diversos personajes antipoéticos correspondería, precisamente, a la **ausencia** de un sentido metafísico en la nueva sensibilidad ya intuida en estos poemas (37).

## EL DELIRIO: LA LÓGICA DEL “FLUJO TOTAL” EN LA ANTIPOESÍA

El modelo periodístico impone no sólo su temática sino su ritmo vital al discurso antipoético de *Versos de salón*, notablemente en “Noticiero 1957”, un texto supuestamente construido de titulares de periódicos y radios chilenos de ese año, que han sido convertidos en endecasílabos tajantes, muchos de ellos unidades sintácticas cerradas con punto y sin ilación con los versos contiguos. Esto crea, desde el comienzo, la impresión no tanto de una reconstrucción **escrita** de titulares tomados de algún diario, como la del bombardeo sonoro de un noticiero radiofónico: “Plaga de motonetas en Santiago. / La Sagan se da vuelta en automóvil. / Terremoto en Irán: 600 víctimas. / El gobierno detiene la inflación”.

Noticias internacionales y chilenas, políticas y literarias, banales e impactantes, se entremezclan con referencias al propio autor, comentarios subjetivos y sentimentales, y afirmaciones ostensiblemente irrelevantes y absurdas, provocando así una ruptura con el discurso propiamente periodístico, y creando una extraña hibridez textual. Basándose en estas interrupciones textuales, la crítica se ha fijado principalmente en cómo los recursos de la ironía y la sátira sirven para superar la ligereza intrínseca del modelo periodístico. Ricardo Yamal, por ejemplo, señala partes “inconsecuentes” del poema, aunque destaque toques irónicos como el siguiente: “Su Santidad el Papa Pío XII / Da la nota simpática del año: /

Se le aparece Cristo varias veces” (94). Asimismo, Mercedes Rein indica que la visión periodística es “más superficial” que en otros antipoemas satíricos, pese a los “atisbos de auténtica preocupación social” que ironizan “lo falso y lo trivial” del mundo (35-36); el sentido *profundo* del texto se encontraría sólo en ciertos versos —“Escasean el pan y los remedios. / Llegan más automóviles de lujo. / Los estudiantes salen a la calle / Pero son masacrados como perros. // La policía mata por matar”—, donde se entrevé al “moralista agresivo, al revolucionario en potencia” que es el antipoeta (36).

A favor de estas interpretaciones, habría que notar cómo los versos citados coinciden con cambios de ritmo en el texto, es decir, con unidades sintácticas y semánticas mayores de un solo verso, que subrayan, en consecuencia, su fuerza significativa. Lo que Yamal y Rein se niegan a sentir, sin embargo, es el regocijo textual que coexiste con la sátira, la complicidad con las formas y contenidos del modelo periodístico, y la creación de algo así como una celebración paródica —¿una parodia celebratoria?— del noticiario. Desde esta perspectiva, y leyendo —sin duda— a contrapelo, se puede examinar la función icónica del ritmo en el poema, resaltando cómo el bombardeo de imágenes dispares y la implacable marcha de los endecasílabos, tienden a desarticular o desactivar los elementos “auténticos” de preocupación social.

“Noticiario 1957” tiene muchas características de lo que Fredric Jameson ha llamado el “flujo total”, un rasgo definitorio de los dos géneros postmodernos por excelencia: la televisión y el **video clip**. El flujo total, dice este teórico, existe en textos cuya misma estructura, carente de interrupciones y descansos, y sometida a un constante bombardeo de imágenes, arranca las diversas referencias textuales de su contexto habitual, despojándolas de sus connotaciones habituales, e impidiendo al receptor la distancia crítica necesaria para poder interpretar el texto. De allí que el flujo total sea impermeable a la búsqueda de un sentido estable: su lógica fundamental socava cualquier tentación hermenéutica tradicional (91-92). Este flujo, evidentemente aplicable al género de los noticiarios en general, se hace patente en “Noticiario 1957”, particularmente cuando el poema se lee en voz alta. Una lectura silenciosa permite al lector detenerse, resistir el arrastre rítmico, y otorgar mayor importancia a versos supuestamente más *significativos, profundos o auténticos*. Una lectura en voz alta, en cambio, da rienda suelta a la marea (¿mareo?) sonora de los endecasílabos, y produce un efecto semejante al flujo total, porque aunque el ritmo se interrumpa en distintos momentos, vuelve inmediatamente a imponerse. Véanse los siguientes versos:

*Se especula con astros y planetas.*

*Su Santidad el Papa Pío XII*

*Da la nota simpática del año:  
Se le aparece Cristo varias veces.  
El autor se retrata con su perro.  
Aparición de los Aguas-Azules.  
Grupo Fuego celebra aniversario.  
Carlos Chaplin en plena ancianidad  
Es nuevamente padre de familia.  
Ejercicios del Cuerpo de Bomberos.  
Rusos lanzan objetos a la luna.*

La intención irónica y satírica detectada por Yamal y Rein queda minimizada aquí, engullida por el ritmo devorador. El lector se ríe, acaso, del milagro absurdo del Papa, pero lo olvida enseguida cuando el autor se retrata con su perro y el texto vuelve a acelerar. El medio triunfa sobre el mensaje. Vertiginosamente, “Noticiario 1957” reproduce la velocidad de rotación de las informaciones. Tantos acontecimientos dispares, enunciados a un ritmo tan frenético, se vacían de sentido; saturan e hipnotizan al lector. La plaga de motonetas en Santiago no tiene nada que ver, para el lector, con el accidente de Françoise Sagan; más importante, ni se le permite buscar tal relación. El accidente de la escritora, a su vez, carece de la más mínima relación con el terremoto en Irán. Lo ha dicho Baudrillard, apocalíptico como siempre, al referirse a las noticias:

No hay ninguna necesidad ni ninguna verosimilitud para nosotros en los acontecimientos de Biafra, de Chile [¿de Francia?], de Polonia, del terrorismo y de la inflación, o de la guerra fría. Tenemos una superrepresentación de ellos en los media, pero ninguna imaginación verdadera. Todo eso para nosotros es simplemente obsceno, puesto que a través de los media está hecho para ser visto sin ser contemplado, alucinado entre líneas, absorbido como el sexo absorbe al mirón: a distancia. Ni espectadores, ni actores: somos unos mirones sin ilusión (68).

Es este “éxtasis de la comunicación”, o sujeción al flujo total, el que hace resbalar los sentidos del lector por la superficie de “Noticiario 1957”, desarticulando los esfuerzos textuales de profundidad, de crítica social auténtica o de reafirmación personal de parte del “autor”. Estos esfuerzos no son más que los cantos de cisne a (de) una profundidad perdida, aniquilada por la presencia voraz de las informaciones.

Según Benedetti, “Noticiario 1957” es “probablemente el mejor poema” de *Versos de salón*, un ejemplo de surrealismo chileno “en estado de ordenadísimo caos” (13). Pero, ¿no es este “surrealismo” más bien el realismo propio de las sociedades de los medios de comunicación masiva? Habría que recordar que el capítulo en que Jameson habla del flujo total se titula “Surrealism without the Unconscious”; y que Gilles Lipovetsky

formula una relación directa entre el narcisismo del hombre contemporáneo y la “lógica” de los **mass media**:

El narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruma y la rapidez con la que los acontecimientos mass-mediáticos se suceden, impidiendo cualquier emoción duradera (52).

Este proceso de surrealización y de sensibilización epidérmica al mundo emerge, a mi juicio, de *Versos de salón*, y es constitutivo de la gran fuerza de este libro. La estridente composición de discurso periodístico, plasma da temática y rítmicamente en “Noticiario 1957”, se refleja en muchos textos de libro, (des)constituyendo a un mundo y unos protagonistas brutalmente fragmentados, que patinan delirantes y alucinados sobre la desarmónica superficie de su mundo textual: “Desorden de los sentidos. // Imágenes inconexas. // Sólo podemos vivir / De pensamientos prestados”, se afirma (reflexivamente) en “Composiciones”. Los hablantes y protagonistas antipoéticos son sujetos desprovistos de su esencia humana —su ilusión de esencia humana—, deslumbrados y fragmentados por el bombardeo de imágenes y lenguajes que los atraviesan. Así, por ejemplo, la vida de una mujer queda resumida, en boca del hablante (masculino), en una enumeración trivialmente caótica de pequeños incidentes, proyectos y opiniones:

*Ella cambia de tema a cada rato.  
Hace clases de piano a domicilio,  
Ella misma costea sus estudios,  
Enemiga mortal del cigarrillo,  
Sigue taquigrafía por correo,  
Piensa matricularse en Obstetricia,  
El hinojo la hace estornudar,  
Sueña que se le extirpan las amígdalas,  
El color amarillo la subleva,  
Piensa pasar el dieciocho en Linares,  
Hace un mes se operó de apendicitis.  
 (“Se me ocurren ideas luminosas”)*

Es un sujeto que habla por hablar, frente a su interlocutor igualmente narcisista (“Yo también digo cosas por decir. / Cada cual teoriza por su lado”)<sup>5</sup>. El monólogo de comentarios banales, desconectados uno del

<sup>5</sup>Según Lipovetsky, cuando se le da rienda suelta a la subjetividad, nadie se interesa por la expresión individual: “con una excepción importante: el emisor”. El narcisismo de las

otro, se asemeja al flujo total de noticiario, creando una superficie textual que exaspera al hablante, cuyo único interés es llevar a la mujer a un hotel.

Del mismo modo, en “Se me pegó la lengua al paladar” la impotencia verbal del hablante (“Tengo una sed ardiente de expresión / pero no puedo construir una frase”), se manifiesta poéticamente en el flujo de su delirio, en su forma de cambiar de una idea a otra, en efímeras expresiones de angustia, generosidad, paranoia y fanfarronería. Según Iván Carrasco, el sujeto antipoético asume aquí “la condición del hombre medio”, incapacitado para hacer suyo el arte tradicional, pero que “adopta” la tartamudez lírica de este poema. El bloqueo de la comunicación no surge ya en un contexto metafísico, dice Carrasco, sino fisiológico; es una deficiencia orgánica provocada por una maldición (“Ya se cumplió la maldición de mi suegra”) y por la ebriedad (“¡Pero que no me tilden de borracho!”), que “lo hace realizar acciones absurdas y darle importancia desmesurada a cosas baladíes, y no una determinada filosofía de la existencia”<sup>6</sup>. Además, si el sujeto siente un “dolor”, esto no lo conduce a enfrentarse a la inmensidad de lo absoluto y lamentarse de la insuficiencia de la palabra; al contrario, “prefiere caer en la pachotada y mostrar una preocupación (aparente) por cosas ridículas o sin conexión con la impotencia expresiva que le preocupa”. Concluye Carrasco: “Esta actitud de negarse rotundamente a ver las causas del problema es otro modo de expresar su desconfianza por la expresión convencional y la preferencia por formas más libres, sueltas, vulgares, tales como el chiste grueso, la payasada, el humor negro, etc.” (119-121).

Estos comentarios muestran, a mi modo de ver, ciertas limitaciones en el enfoque totalizador (y enriquecedor) de Carrasco, quien parece borrar la distinción entre el hablante-personaje (que no quiere enfrentar el

sociedades contemporáneas sería justamente eso: “la expresión gratuita, la primacía del acto de comunicación sobre la naturaleza de lo comunicado, la indiferencia por los contenidos, (...) el emisor convertido en el principal receptor” (14-15).

<sup>6</sup>Mario Rodríguez muestra su acuerdo con Carrasco, en un agudo artículo que contrapone la risa carnavalesca y la incorporación de lenguajes cotidianos de la antipoesía al “tartamudeo” de los poetas chilenos vanguardistas. Dice Rodríguez: “Parra efectúa una parodia del tartamudeo reduciéndolo a un problema fisiológico (como anota muy bien Carrasco) en el texto “Se me pegó la lengua al paladar”; procedimiento paródico que reitera la necesidad de leer la antipoesía en relación a los textos mayores de la poesía moderna, cuyos mecanismos —como el tartamudeo— son carnavalizados, aminorados, desublimados, puestos, muchas veces, en el terreno explosivo para ellos del lugar común (23). A mi juicio, si esta desarticulación irónica del “tartamudeo” vanguardista existe en un primer momento de la antipoesía, en *Versos de salón* ésta se ve sometida al tartamudeo provocado en los personajes antipoéticos por su inmersión en la sociedad de los *mass media*.

problema) y el autor-antipoeta (que emplea formas “vulgares”, chistes, etc.), y confiar demasiado en la lucidez y capacidad del hablante para “adoptar” actitudes, y para “preferir caer” en la *pachotada*. Tal vez sea más interesante ver cómo este poema, entre otros (como “Discurso fúnebre”), muestra al personaje antipoético en estado de disolución psíquica. No “se niega a ver las causas del problema”; al contrario, carece de una visión que trascienda lo inmediato, o de una resolución que lo permita superar su problema. Su delirio, exacerbado por la borrachera, no es una simple consecuencia de ésta, sino algo que se impone y sobrepasa al hablante: “¿Que el alcohol me hace delirar? / ¡La soledad me hace delirar! / ¡La injusticia me hace delirar! / ¡El delirio me hace delirar!”.

Por otro lado, el título del poema, que se repite como un estribillo durante el texto, alude intertextualmente al verso 6 del Salmo 137: “¡Mi lengua se me pegue al paladar / si pierdo tu recuerdo, / si no pongo a Jerusalén / por encima de mi gozo!”. La actitud desquiciada del hablante parriano puede relacionarse con su olvido —definitivo, por lo visto— y liberación de la *camisa de fuerza* de la religión cristiana. Sin embargo, se encuentra en un estado de impotencia verbal y existencial —producto, al menos en parte, del vacío dejado por la pérdida de fe— que no le permite experimentar “su gozo”, ni por encima ni por debajo de Jerusalén. De hecho, queda perfectamente claro que ni ha sido capaz de *gozar* con/de su novia: “¿Saben lo que me pasa con mi novia? / La sorprendí besándose con otro / Tuve que darle su buena paliza / De lo contrario el tipo la desflora”. De este modo, la buscada liberación de la camisa de fuerza de la religión, presente también en la comicidad directa y blasfema de la penúltima estrofa (“¿Saben lo que me dijo un capuchino? / ¡No comas nunca dulce de pepino! / ¿Saben lo que me dijo un franciscano? / ¡No te limpies el traste con la mano!”), entrega al hablante de cabeza a la locura o, mejor dicho quizás, a la esquizofrenia.

En efecto, la esquizofrenia lacaniana que Jameson ve como una característica del mundo y la cultura postmodernos (26-28), encuentran una ejemplar encarnación antipoética en “Se me pegó la lengua al paladar”<sup>7</sup>. El hablante de este poema, como el esquizofrénico de Jameson, es incapaz de establecer un hilo de continuidad en el lenguaje a lo largo del tiempo. La suya es, efectivamente, una experiencia de significantes materiales aislados y discontinuos, que no logran unirse en una secuencia coherente: “puedo decir palabras aisladas: / Arbol, árabe, sombra, tinta china, / Pero no puedo construir una frase”. También está condenado a

<sup>7</sup>Álvaro Salvador, en un artículo clave sobre la relación entre la antipoesía y la postmodernidad, ve la esquizofrenia jamesoniana en el poema “El hombre”, de la sección “Otros poemas” de *Obra gruesa* (1993, 269).

vivir un presente perpetuo, lleno de euforia (“Pero ahora me quiero divertir / Empezar a cavar mi sepultura / Quiero bailar hasta caerme muerto”), y con la pérdida concomitante de todo sentimiento duradero. Me parece algo muy característico de la antipoesía, el hecho de que la voz esquizofrénica de este hablante esté relacionada, de algún modo, con su liberación del lastre del metarrelato religioso, y al mismo tiempo con una forma de hablar —endecasílabos aislados y desconectados— que viene asociada ya, en “Noticiario 1957”, con los ritmos hipnóticos, y disolventes de la identidad humana, de la radio y los **mass media**.

A nivel de la estructura poética, otro poema del libro, “Versos sueltos”, refleja esta misma desintegración, y extrema el efecto del flujo total con su largo delirio de endecasílabos brutalmente yuxtapuestos, como los siguientes:

*Una noche me quise suicidar  
El ruiseñor se ríe de sí mismo  
La perfección es un tonel sin fondo  
Todo lo transparente nos seduce:  
Estornudar es el placer mayor  
Y la fucsia parece bailarina.*

Según Ibáñez-Langlois, en estos versos “el endecasílabo es una parodia de endecasílabo; los dos puntos al final del cuarto verso son una parodia de puntuación; las afirmaciones son una parodia de afirmaciones” (270). Esta interpretación es perfectamente legítima, pero depende de una lectura y relectura pausada e interrumpida, que permita arrancar los versos del contexto del poema. Los dos puntos, las afirmaciones y los endecasílabos constituyen una parodia sólo si uno se detiene para analizarlos en forma microscópica, desligándolos del flujo total del ritmo poético. En teoría, un verso como “Véndese crucifijo de ocasión”, de la sexta estrofa del poema, se prestaría a múltiples interpretaciones: ofrece el acercamiento de dos *realidades* distantes —el objeto sacro y el objeto usado, de segunda mano— a la manera creacionista/surrealista/lautreaumontista, con un afán aparentemente desacralizador, y connotador, quizás, del fin del cristianismo, o de la actitud hipócritamente mercantil de ciertos ‘cristianos’, o de la capitalización a ultranza de la vida, o incluso de cierta posibilidad (ocasión) de salvación, a pesar de la prostitución de todos los valores, etc. Sin embargo, estas interpretaciones, y la percepción de una intención paródica en ciertos momentos del texto, se diluyen notablemente cuando la estrofa se lee ininterrumpidamente y en voz alta. El ritmo machacón, y el bombardeo de mensajes e imágenes incongruentes, disminuyen en forma dramática las posibilidades significativas del verso:

*Se reparte jamón a domicilio  
 ¿Puede verse la hora en una flor?  
 Véndese crucifijo de ocasión  
 La ancianidad también tiene su premio  
 Los funerales sólo dejan deudas:  
 Júpiter eyacula sobre Leda  
 Y la fucsia parece bailarina.*

“Versos sueltos” —surrealismo “en estado de pureza”, según Benedetti (113)— es la expresión literaria —la **lógica cultural**— de este mundo contemporáneo que tanto se parece, según Susan Sontag, a un collage surrealista, con “la brutal desarmonía de estilo y tamaño de los edificios, la salvaje yuxtaposición de anuncios de comercios, la estridente composición de los periódicos modernos” (297)<sup>8</sup>. Otra vez, sin embargo, la brutal yuxtaposición de fragmentos lingüísticos crea un texto polifónico más realista que surrealista. Jameson habla de la imposibilidad de la parodia en un mundo saturado de lenguajes, y afirma que el autor postmoderno está encarcelado sin remedio en lo ya dicho y ya hecho, y que sólo le queda imitar estilos muertos y hablar con las voces y los estilos del museo imaginario (17-18). Pero si hay pastiche en Parra, funciona de otra manera. El antipoeta no sólo escarba en el pasado, sino rescata toda la diversidad de los muchos lenguajes vivos en la sociedad contemporánea. Aquí no hay la vuelta nostálgica al pasado que sería característica de la cultura postmoderna de Jameson. Al contrario, hay una visión y experiencia extática, y tremendamente deslumbrante, del presente.

## EPÍLOGO: CAMINO A LOS ARTEFACTOS

Leonidas Morales sitúa a Parra en la tradición de Brecht: “se propone arrancar al espectador de su cómoda posición contemplativa. El método: atacar la ilusión estética” (46). Esta propuesta, evidente en muchos textos antipoéticos, está ausente en los regidos por el flujo total, que manifiestan, al contrario, la lógica de los medios de comunicación masiva: inmovilizan al lector, lo clavan a su asiento, y lo obligan a dejarse arrastrar, deslumbrado por el bombardeo de mensajes e imágenes<sup>9</sup>. El flujo total de “Noticiario 1957” y “Versos sueltos” ha dejado resonancias en la

<sup>8</sup>Compárese lo dicho por Lipovetsky, en *La era del vacío*: “Disneylandia está aquí y ahora, en las revistas, en los muros de la ciudad y del metro, nos rodea un tenue surrealismo desprovisto de cualquier misterio, de cualquier profundidad, entregándonos a la embriaguez desencantada de la vacuidad y de la inocuidad” (148).

<sup>9</sup>Marlene Gottlieb, como Morales, opina que la “yuxtaposición de distintos niveles de lenguaje convierte el antipoema en un verdadero mosaico lingüístico recargado de asociaciones ambiguas y elípticas que exige una participación activa por parte del lector” (126).

fragmentación del sujeto y de la poesía, que vuelven a aparecer en textos posteriores, sobre todo en *La camisa de fuerza* (1968), pero la agresividad que marcó la relación del antipoeta con el lector —desde el primer poema de *Poemas y antipoemas*, “Advertencia al lector” (“yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores”)—, lo conduce a búsquedas poéticas más dinamizadoras, que se nutren de otra corriente genérica de los medios de comunicación masiva: la publicidad.

En una entrevista de 1970, Parra habló con Morales de la relación de sus “artefectos” con la publicidad. Transcribo **in extenso** la respuesta de Parra a una pregunta sobre cuál era la “eficacia propia de un artefacto”:

La misma eficacia que tiene un aviso de un diario. A través de una configuración muy breve de palabras uno se pone en contacto con algo que está más allá. Por ejemplo, cuando se anuncia un departamento: a través de la configuración de palabras uno se puede imaginar ese departamento que necesita urgentemente. En el artefacto no es un departamento propiamente tal lo que se anuncia: es algo que el lector necesita, algo que anda buscando de una manera u otra. Una cosa parecida ocurre cuando se entra de noche a una ciudad moderna. Uno viene de la nada y los avisos luminosos como que lo llenan, como que de alguna manera lo hacen vibrar, lo hacen vivir, y uno va de un aviso a otro y cada aviso es una especie de pinchazo a la médula. Esta noción de pinchazo a la médula es interesante. Se trata de tocar puntos sensibles del lector con la punta de una aguja, de galvanizarlo de manera que el lector mueva un pie, mueva un dedo o gire la cabeza. Interesa mucho no perder de vista la relación de texto a objeto o a mundo que está más allá del texto mismo. El artefacto está apuntando a una realidad que existe con anterioridad al artefacto. Por ejemplo, cuando se lee el siguiente aviso: “Did you Mclean your teeth today?”, estamos frente a un artefacto con toda la barba. Desde luego llama la atención, el que lo lee se concentra y enseguida se trata de que el sujeto no tan sólo piense en lo que se está diciendo, sino que vaya y compre un determinado tubo de pasta de dientes. Exactamente lo mismo pasa en el artefacto: hay que vender una mercadería, una mercadería que es de otra naturaleza y que al lector le es de gran utilidad para la vida. (209).

Como se ve, la participación del lector que el antipoeta busca en los artefactos, no es una colaboración activa como tal, sino una reacción casi mecánica al punzante estímulo del artefacto.

En la misma entrevista, Parra señaló que ya en el poema “Versos sueltos”, versos como “se reparte jamón a domicilio” y “véndese crucifijo de ocasión”, eran como avisos, o sea, artefactos anteriores de la “explosión” del antipoema. Continúa: “Los artefactos son más bien como los fragmentos de una granada. La granada no se lanza entera contra la

muchedumbre. Primero tiene que explotar: los fragmentos salen disparados a altas velocidades, o sea, están dotados de una gran cantidad de energía y pueden atravesar entonces la capa exterior del lector” (210). La búsqueda del **shock** o del “pinchazo a la médula”, depende del aislamiento del texto. “Versos sueltos” consiste en un bombardeo de endecasílabos aislados entre sí, pero atrapados irremediablemente en el conjunto por el ritmo textual, o sea, por la “lógica” de los medios de comunicación masiva, que impiden el pinchazo a la médula y la capacidad de agredir al lector. Bajo el imperio del flujo total en muchos poemas de *Versos de salón*, la antipoesía no pudo ser, por tanto, “útil”, como pretendía Parra con sus *Artefactos* (1972).

LA POESÍA CHILENA SE ENDECASILABÓ / ¿Quién la desendecasilabará? / ¡El gran desendecasilabador!”, dice uno de estos artefactos. Hay que recordar que la propia antipoesía se “endecasilabó” en *Versos de salón* —después del verso libre de los primeros antipoemas—, y son los artefactos los encargados de “desendecasilabarla”. En 1971 Parra explicó la a-musicalidad de los artefactos como una reacción a diez años de endecasílabos “cantarines”, y expresó su oposición a la “camisa de fuerza” de la estandarización del ritmo y la métrica<sup>10</sup>. En este sentido se puede ver que la libertad buscada por el antipoeta, en relación con las grandes ideología (grandes relatos) prevalente en la sociedad hispanoamericana, lo condujo, en *Versos de salón* y *La camisa de fuerza*, a una expresión enmarcada por los endecasílabos, esto es (de acuerdo con la lógica del flujo total), amarrado a los ritmos de la sociedad capitalista de los medios de comunicación masiva. Es justamente de esta sociedad de la que el antipoeta —y sus diversos hablantes— ahora procuran liberarse, usando las mismas armas —los mismos lenguajes— que en ella se encuentran.

El deseo de atravesar la capa exterior del lector con el artefacto (un texto tan corto como cortante), como si éste fuera el fragmento de una granada, corresponde a la intención de “despertar al público moderno de su cómoda anestesia emocional”, que Susan Sontag percibió en el contexto norteamericano de los **happenings**, que es bastante cercano, en varios sentidos, al de los artefactos (300). Sin embargo, el público chileno no padecía, en esos años de inflación ideológica, de ninguna anestesia emocional, sino más bien, como muestran los artefactos, de la anestesia y miopía intelectual que el entusiasmo político e ideológico conllevaba: “CUBA SÍ / YANKEES TAMBIÉN”; “HASTA CUÁNDO SIGUEN FRE-GANDO LA CACHIMBA / Yo no soy derechista ni izquierdista / Yo

<sup>10</sup>“The only thing that remains after ten years of endecasyllable is simply sing-song”; “what I am against is standardization, the straight-jacket that means a standardization of rhythm and length of lines” (En Lertzundi: 68).

simplemente rompo con todo”; “La izquierda y la derecha unidas / jamás serán vencidas”; “FIN DE CUECA / No creo en redentores / ni en salvadores”; “Casa Blanca / Casa de las Américas / Casa de Orates”. Muchos de estos textos reivindican la independencia del poeta dentro del clima polarizado: “Donde cantan / y bailan los poetas / no te metas Allende / no te metas”; “COMPAÑEROS / se ruega no confundir / gue-gue con güe-güe / SE SUPLICA NO CONFUNDIR / el arte en la revolución / con la revolución en el arte”. Estos artefactos se dejan leer hoy como anuncios de lo que tenía, acaso inevitablemente, que ocurrir (**gran relato igual terror**, dirían teóricos postmodernos como Lyotard) en Chile, y también de la incredulidad que se ha afincado, en términos ideológicos, en la(s) sociedad(es) postmoderna(s).

La antipoesía constituye la última gran ruptura vanguardista en la poesía de lengua castellana, al derrumbar las últimas prohibiciones lingüísticas y jerarquías del ‘buen gusto’ literario. El momento más álgido de este vanguardismo en Parra es el de los artefactos, en su búsqueda realmente desesperada de producir un efecto dinamizador, y de salir de los límites de la recepción más o menos institucionalizada de las obras literarias<sup>11</sup>. Era también, seguramente, un callejón sin salida, una apuesta que dependía de un efecto de **shock** que disminuía, inevitablemente, de un texto al otro. En este sentido, habría que recordar que la publicación de los *Artefactos* como una caja de tarjetas postales, parecía pedir en sí una participación activa de parte del lector, quien podía mandarlas a los amigos, pegarlas en la pared, etc. Es irónico constatar, por tanto, que esta última agresión contra las normas literarias fue asimilada con maestría por la sociedad: en librerías de Santiago de Chile, las cajas de *Artefactos* en buena condición se venden hoy por varios centenares de dólares.

El deseo de provocar una reacción en el lector de los artefactos, tuvo en su momento, de todos modos, sus grandes éxitos, y algunas grandes consecuencias desagradables. Salió una crítica en la revista *Puro Chile*, que pretendía ver, según el título, el “verdadero pensamiento político” de Parra en la multiplicidad de voces distintas de las tarjetas:

Antes que una creación literaria, los *Artefactos* parecen una sórdida exhibición de groserías. Sin duda, tendrán una brillante acogida en los medios “snob” del Barrio Alto. Pero desde el plano del hombre común, del lector sencillo que tenía a Parra como un buen poeta, se ven los

<sup>11</sup>Así dijo Skármeta, en 1968: “Sus últimas composiciones, los epigramáticos artefactos, alados puñetazos, más desbordantes en su parquedad que un romance, es la más incisiva vanguardia de Latinoamérica, hasta donde la Desintegración Cultural permite saberlo. Algunos bardos menores de treinta años parecen con su audacia expresiva románticos decimonónicos comparados con los artefactos” (37).

artefactos como una triste exposición de los más bajos sentimientos. Desde el plano político, los artefactos son una colección de afiches postales expresamente editados para atacar a las fuerzas de Izquierda. (...) Los fascistas no podían tener mayor propagandista que Parra en estos momentos (7).

Del otro lado del espectro político, viene la reacción del almirante Jorge Swett, designado rector de la Universidad Católica de Chile después del golpe militar de 1973. Un día, cuando le preguntaron al nuevo rector las razones del golpe, “él sacaba de un cajón los *Artefactos*, los ponía sobre una mesa y decía: ‘Para que nunca más vuelva a ocurrir esto’. Después mandó quemarlos” (Piña: 50)<sup>12</sup>.

#### OBRAS CITADAS

- AA.AA. (1973) “Los artefactos de Nicanor Parra: una exposición de su verdadero pensamiento político”. *Puro Chile*, 11 de febrero de 1973: 7.
- BAUDRILLARD, JEAN (1991). *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 3ª ed.
- BENEDETTI, MARIO (1969). “Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad”. En *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 2ª ed.: 101-114.
- CARRASCO, IVÁN (1990). *Nicanor Parra: La escritura antipoética*. Santiago, Editorial Universitaria.
- DONOSO, JOSÉ (1960). “Parra: Reniega del código, la mesa y el reloj”. *Ercilla*, Santiago, 27 de julio.
- GOTTLIEB, MARLENE (1977). *No se termina nunca de nacer: La poesía de Nicanor Parra*. Madrid, Playor.
- IBÁÑEZ LANGLOIS, JOSÉ MIGUEL (1975). *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago, Nascimento: 256-289.
- JAMESON, FREDRIC (1991). *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London, Duke University Press.
- LERZUNDI, PATRICIO (1971-1972). “In Defense of Antipoetry: an Interview with Nicanor Parra”. *Review* 4-5: 65-71.
- LIPOVETSKY, GILLES (1992). *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 5ª ed.
- LOYOLA, HERNÁN (1963). “Versos de salón de Nicanor Parra”. *Mapocho* 1:2: 260-262.
- MORALES, LEONIDAS (1972). *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago, Andrés Bello.
- PARRA, NICANOR (1962). *Discursos* (en colaboración con Pablo Neruda). Santiago Nascimento.
- (1969), *Obra gruesa* (incluye: *Poemas y antipoemas*, 1954; *La cueca larga*, 1958; *Versos de salón*, 1962; *Canciones rusas*, 1967; *La camisa de fuerza*, 1968; y *Otros poemas*, 1968). Santiago, Editorial Universitaria.
- (1972), *Artefactos*. Santiago, Ediciones Nueva Universidad.
- PIÑA, JUAN ANDRÉS (1990). “La antipoesía no es un juego de salón”. En *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago, Pehuén: 13-51.

<sup>12</sup>Esta anécdota, contada aquí por Parra, me ha sido confirmada por alguien que trabajaba en las Ediciones de la Universidad Católica, donde se publicaban los *Artefactos*.

- REIN, MERCEDES (1970). *Nicanor Parra y la antipoesía*. Montevideo, Universidad de la República.
- RODRÍGUEZ, MARIO (1996). *Órbita de Nicanor Parra*. Concepción, Ediciones Universidad de Concepción.
- SALVADOR, ÁLVARO (1993). "La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad". En Luis Sáinz de Medrano (coord.). *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni: 259-270.
- SCHOPF, FEDERICO (1985). "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn". *Revista Chilena de Literatura* 26: 37-53.
- (1986), *De la vanguardia a la antipoesía*. Roma, Bulzoni.
- SKÁRMETA, ANTONIO (1968). "El apogeo del antipoeta". *Ercilla*, Santiago, 14 de agosto: 34-39.
- SONTAG, SUSAN (1984). *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix Barral, 2ª ed.
- YAMAL, RICARDO (1985). *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*. Valencia, Ediciones Albatros Hispanófila.

#### ABSTRACT

*Dentro del contexto del debate postmoderno en Hispanoamérica, la poesía de Nicanor Parra ocupa un lugar privilegiado, dada la precocidad de su diálogo textual con los géneros y discursos culturales más característicos de la sociedad de los medios de comunicación masiva. El artículo incorpora ideas de Fredric Jameson sobre la esquizofrenia y el "flujo total", para analizar la naturaleza y los alcances del diálogo entre la antipoesía y la postmodernidad en Versos de salón (1962).*

*Within the context of the post modern debate in Hispanic America, Nicanor Parra's poetry occupies a privileged position, given the precocity of its textual dialogue with the most characteristic genres and cultural discourses of mass media society. This article makes use of Fredric Jameson's ideas on schizophrenia and "total flux" to analyse the nature and extensions of the dialogue between anti-poetry and post modernity in his Versos de Salón (1962).*