

CUADERNOS DE BEAUCHEF

CIENCIA, TECNOLOGÍA y CULTURA

VOLUMEN VIII - NÚMERO 2

*¡Don Nica vuelve y sigue!
2024-1914 = 110
¡Feliz cumple!*

Una publicación del área de Estudios Transversales en Humanidades para las
Ingenierías y Ciencias (ETHICS)
2024

ethics

© Una publicación del área de Estudios Transversales en Humanidades para las Ingenierías y Ciencias (ETHICS)
Escuela de Ingeniería y Ciencias - Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas
UNIVERSIDAD DE CHILE

© De esta edición:
Diciembre 2024, Universidad de Chile
Santiago de Chile

ISSN: 2452-493X

<https://revistasdex.uchile.cl/index.php/cdb>

Impreso en Chile - Printed in Chile

Volumen VIII - Número 2

Director:
Andrés Monares

Editora:
María Torres

Editor invitado:
Gabriel Matthey Correa

Comité editorial:

Rubén Boroschek, Departamento de Ingeniería Civil, FCFM, Universidad de Chile

Ziomara Gertzen, Departamento de Ingeniería Civil Química, Biotecnología y Materiales, FCFM, Universidad de Chile

Claudio Gutiérrez, Departamento de Ciencias de la Computación, FCFM, Universidad de Chile

Cecilia Ibarra, Centro de Ciencia del Clima y la Resiliencia (CR2) y Centro de Excelencia en Geotermia de los Andes (CEGA)

Viviana Meruane, Departamento de Ingeniería Civil Mecánica, FCFM, Universidad de Chile

Pablo Ramírez, ETHICS, FCFM, Universidad de Chile

Claudia Rodríguez, ETHICS, FCFM, Universidad de Chile

Ximena Vergara, ETHICS, FCFM, Universidad de Chile

Concepto de diseño:
Gabriel Matthey Correa

Diagramación:
Marcos Andrés Pérez F.

Todos los derechos reservados:
Universidad de Chile
Avda. Beauchef 850, 3er. piso
Santiago de Chile

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
Gabriel Matthey Correa <i>Don Nica, vuelve y sigue / Feliz Cumple</i>	13
DON NICA VUELVE A SU TERRUÑO, CON RAÍCES VIVAS Y ECOLÓGICAS	27
Amapola Vera y Jorge Muzam <i>110 años del hijo pródigo de San Fabián de Alico</i>	31
Luz Ángela Martínez y Marisol Facuse <i>Nicanor Parra: poesía, paisaje y anticipación</i>	47
DON NICA EN BEAUCHEF	61
Héctor Soza Pollman <i>Nicanor Parra: recuerdos de un exalumno</i>	63
Nicolás Martínez Aránguiz <i>Instantáneas mechonas con Nicanor en Beauchef (primavera, 1986)</i>	65
Luis Emilio Briceño <i>El taller de Nicanor Parra en Ingeniería (o cómo la Escuela formó a generaciones que desertaron de la ingeniería)</i>	69
Rodrigo Asenjo Fuentes <i>Parra: seminario Ubicatex, Cáchalas Never</i>	73
Vicente Carrasco Díaz <i>La última clase</i>	83

VIOLETA & NICANOR. DOS ALMAS CUASI GEMELAS	89
Patricia Cerda	
<i>Violeta & Nicanor</i>	91
PLATO DE FONDO (CAZUELA O MERLUZA FRITA)	113
Ricardo Loebbel	
<i>Ojo con Parra</i>	117
Fernando Viveros Collyer	
<i>Una poesía en la tradición metafísica Occidental</i>	137
Mauricio Valdebenito	
<i>Sobre música, un artefacto poético y otras cosas: un día con Nicanor Parra</i>	147
César Cuadra	
<i>Un vals en un montón de escombros</i>	167
Luis Merino Zamorano	
<i>Las Cruces: el antipueblo del vecino Nicanor Parra</i>	191
DON NICA EN VERSIÓN MUSICAL. ¡COPUCHAS PARRIANAS!	197
Gabriel Matthey Correa	
<i>Copuchas parrianas (sobre una posible música posmoderna, secretamente, sin que nadie lo sepa)</i>	199
ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD (ANTIPOESÍA ERES TÚ)	233
Gabriel Matthey Correa	
<i>La antipoesía: Big Bang de la cultura contemporánea. Entrevista en profundidad a César Cuadra</i>	237
¿(ANTI)CLÁSICO?	253
Armando Uribe	
<i>Como un herido a bala</i>	255
Tabla de contenidos. Cuadernos de Beauchef. Volumen VIII-1	264
Normas de publicación para Cuadernos de Beauchef	266



¡Sí, señoras y señores:
Me fui, pero aquí
estoy de vuelta!

La foto del reverso pertenece a Claudio Pérez Ramírez (1957) y está prohibida su reproducción sin su consentimiento. Claudio Pérez es diseñador gráfico DUOC-UC (1977), fotógrafo autodidacta (1983 a la fecha). Fue miembro de la Asociación de Fotógrafos Independientes, AFI, y ha participado en diferentes exposiciones de Latinoamérica, Europa, África, Norteamérica y Asia. A nivel internacional, su obra fotográfica forma parte de colecciones públicas y privadas en diversos países. Ha sido premiado en Chile, Cuba e Iraq, junto con exponer en las Bienales de Tesaloniky, en Grecia, y SACO, en Antofagasta, Chile

Recordándote

Hoy fui a comprar y en la calle vi caminando a un señor de muchos años. Caminaba solo y con un bastón que usaba decorativamente más que por necesidad.

Lo miré un rato y caminé detrás de él. Me recordó a mi padre y entonces no me resistí y me acerqué a él y le pregunté a quemarropa “¿Cuántos años tiene usted?”

[...] Me miró de nuevo y aceptó la pregunta y me dijo: “Qué edad me echa usted”. Y pude ver una semisonrisa en sus ojos. Me dijo: “Écheme cuántos tengo”. Le dije: “Ochenta y cinco”. Me tiré al vacío. Me dijo: “Tengo noventa y tres”. Le dije: “Mi papá llegó a los ciento tres”. Me dijo: ¿Y está vivo?, con cara de contento.

Presentación

Un acto
de fe,
por todo lo que viene
en las siguientes páginas



Don Nica vuelve y sigue ¡Feliz cumple!



Como ya se anunció, y junto con saludarles a ustedes, respetables lectoras/es, esta publicación consiste en un “acto de fe” escrito en “modo parriano”, válido para cada uno de los contenidos que vienen de aquí en adelante (y sin darle tantas vueltas al asunto). Por precaución, sin embargo, para que todo esto quede claro desde un comienzo, vale la pena preguntarse:

¿Quiénes son los verdaderos responsables de los contenidos de esta publicación?

Una primera respuesta la puede dar el propio Nicanor Parra, obviamente, unido a todas las personas que aquí estamos participando, incluyendo textos, bosquejos, dibujos, fotografías, relatos y “antiartefactos”, además de la música y otras tantas cosas que, junto con entusiasmar, causan ciertas intrigas, sin descartar la posibilidad de que igual haya *gatos encerrados*. En todo caso, una de las claves para entrar en el mundo parriano se encuentra en sus propios “Versos de Salón”, contenidos en *Obra Gruesa*¹, que ya tiene más de medio siglo (¡caramba!, ¡cómo vuela el tiempo!). En dichos versos se incluye “La poesía terminó conmigo”², de puño y letra de don Nica (como también le gustaba que le dijeran)³:

¹ Publicada por la Editorial Universitaria (Tercera Edición, 1969)

² Op. cit., p. 87.

³ En encuentro con Colombina Parra, hija de Nicanor, el lunes 5 de agosto de 2024, en Santiago de Chile, ella me informó que su propio padre le pedía a los/as estudiantes que le dijeran “don Nica” (N. del E.).

*Yo no digo que ponga fin a nada
No me hago ilusiones al respecto
Yo quería seguir poetizando
Pero se terminó la inspiración.
La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal.*

*Qué gano con decir
Yo me he portado bien
La poesía se ha portado mal
Cuando saben que yo soy el culpable.
¡Está bien que me pase por imbécil!*

*La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal
La poesía terminó conmigo.*

Aquí don Nica avisa que la poesía terminó con él, pero acaso al mismo tiempo avisa que la antipoesía comenzó con él. ¿Será que mueren ciertos mitos mientras nacen o resucitan otros? La repuesta tal vez se llegue a saber con el paso de los años (o siglos), pero lo que sí está claro es que hay cosas que no pueden seguir esperando. Una de ellas, sin duda, es la ecología –iprioritaria y decisiva!–, atendiendo a las propias motivaciones de Parra, razón por la cual, vale la pena hacer la siguiente advertencia:

Nada puede ser desechable, sino reciclable, por favor, incluidos estos Cuadernos de Beauchef. De ahora en adelante, lo desechable queda estrictamente prohibido en este planeta. Para eso existe la economía circular, ¿no?

En realidad, todo esto no tiene límites definitivos, en tanto, en el caso de don Nica, pareciera que él mismo se asumió como un “ser reciclable” (o “retornable”), pues mucho antes de partir de este mundo un día 23 de enero de 2018, se encargó de dejar bien claras las cosas, cuando en uno de sus *Artefactos* (1972)⁴ dijo “Voy & vuelvo”. Pero, a propósito de este conocido artefacto, para ir entrando en materia, con todo respeto, en mi calidad de editor invitado, me permito hacer un primer contrapunto con don Nica y proponer el siguiente “antiartefacto”:



Claro está que, más allá de los recados y/o posibles enredos –o malentendidos que se hayan generado–, lo concreto es que don Nica ahora está cumpliendo religiosamente con su palabra, pues a través de esta edición efectivamente está volviendo hacia nosotros/as. Sin embargo, en este caso él no está solo, pues existimos varios/as cómplices involucrados/as –junto a lectores y lectoras– que le estamos siguiendo la corriente. Y lo hacemos con gusto, sabiendo que aquí no se trata simplemente de sumar y agregar más y más

⁴ Parra, N. (1972). “Voy & vuelvo”. En *Artefactos*. Santiago de Chile: Editorial Nueva Universidad, s/n.

textos, sino de dialogar con el propio Nicanor, que ahora ha vuelto para seguir haciéndose presente en estas y las próximas páginas.

Precisado el punto, valga también decir que las antipoesías no fueron creadas solo para el siglo pasado, sino igualmente para el presente siglo XXI, pues van y vuelven una y otra vez, como un “efecto búmeran” (incluidos los siglos XXII, XXIII, XXIV..., inteligencia artificial y *sepa Moya* qué más). Sí, inteligencia artificial incluida, para que ella no se aburra tanto como esclava de sí misma (de la programación digital). ¡Cero problemas, entonces!, asumiendo que tampoco podemos tener rollos con la inteligencia natural (ecológica), pues de lo contrario capotamos. Las dos inteligencias –la natural y la artificial (cibernética)– tienen que aprender a convivir entre sí, como buenas hermanas. Esto conlleva una “ciber-realidad”, de la cual, ¡ojo!, tenemos que preocuparnos seriamente, aunque los seres humanos continuaremos siendo un gran misterio:

¡Ojo hermanos/as!

La verdadera inteligencia humana es aquella
que no se puede programar...,

de lo demás se encarga la inteligencia artificial.

¡Y Chao pescao!

(ídem para la Creatividad)

Ahora bien, entrando en la (anti)materia que aquí nos convoca, según lo dicho y desdicho en los párrafos anteriores, bien se comprenderá que la antipoesía y las siguientes páginas no son para la risa, sino “parra la risa”, tanto en broma como en serio. En rigor aquí la risa se toma efectivamente en serio (y no es broma). No obstante, para que esto quede claro, entonces es mejor definir con precisión qué es la antipoesía, usando una simple ecuación quasi matemática:

$$\text{Antipoesía} = \text{NiCa con la poesía}$$

Por otra parte, vale recordar que si *todos los caminos llegan a Roma*, igual llegan a San Fabián de Alico, pueblo cercano al lugar en donde nació don Nica, yendo desde Chillán hacia la cordillera, a una distancia entre 65 y 80 km. (dependiendo del tipo de huincha usada para medir, y del estado de lucidez de la persona que contó los kilómetros). Además, si de coordenadas se trata, Nicanor Parra llegó a este mundo un día 5 de septiembre de 1914, hecho que, haciendo una simple operación aritmética, da como resultado:

$$2024 - 1914 = 110$$

Pero ojo aquí, pues, junto con este simbólico aniversario, también hay que recordar la aparición de su obra clave, *Poemas y antipoemas*, publicada por primera vez en 1954; es decir, este año en realidad son dos los aniversarios parrianos que merecen ser celebrados, en tanto:

$$2024 - 1954 = 70$$

Sentadas las bases del asunto –con la ayuda de un poco de matemáticas–, ahora sí vale hacer referencia a las páginas que siguen, cuyos autores y autoras participantes son ilustres personalidades que, por diferentes razones y sin razones, hace tiempo que se vienen relacionando con Nicanor Parra y su antipoesía. Cada autor(a)

es especial –¡una sorpresa de regalo!–, pero al leer sus textos podrán percatarse de quiénes se trata. En algunos casos, adicionalmente, los vínculos involucran a su hermana Violeta Parra y parte de su familia, o a personalidades de la poesía y literatura en general, como Federico Schopf, Enrique Lihn, Mario Vargas Llosa y José Luis Borges, entre otros.

Respecto a los textos mismos, se incluye una primera sección dedicada al emotivo retorno de Nicanor Parra a sus raíces, que él logró realizar recién el año 1996 al visitar San Fabián de Alico, su ya referido terruño natal. Allí fue muy bien recibido por las autoridades locales y comunidad en general, testimonio vivo que aquí entregan Amapola Vera y Jorge Muzam. Este primer texto, que da cuenta del “hijo pródigo” que retorna a su hogar, sirve de puerta de entrada para ponerse en sintonía con la vida y mundo del antipoeta. Seguido de ello, hay un segundo texto –a cargo de Luz Ángela Martínez y Marisol Facuse–, en el que estas autoras también se refieren a don Nica y su relación con su terruño, pero incluyen la fuerza de la naturaleza, junto a la marcada componente ecológica que impregna su obra y legado.

En seguida, una faceta muy importante de don Nica –principal razón que motivó la construcción de este cuaderno beauchefiano–, es que durante casi veinte años trabajó en nuestra Escuela de Ingeniería y Ciencias⁵ (1977-1995). Fue profesor de literatura (o anti-literatura), en el histórico y bien ponderado Departamento de Estudios Humanísticos, hoy ETHICS. En respuesta a ello, cinco de sus exalumnos aquí aportan con vivos testimonios sobre sus clases *in situ*, en las tradicionales salas de Beauchef: Héctor Soza Pollman, Nicolás Martínez Aránguiz, Luis Emilio Briceño, Rodrigo Asenjo Fuentes y Vicente Carrasco Díaz, junto a la contribución fotográfica de Marcelo Porta⁶, quien igual fue alumno de Nicanor.

⁵ Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas (FCFM), Universidad de Chile.

⁶ Fotógrafo y cineasta chileno, residente en Barcelona, exalumno de la Escuela de Ingeniería y Ciencias (FCFM), participó en el curso de Nicanor Parra y, en el año 1993, con el permiso del propio poeta, sacó una serie de 200 fotos, que hoy son parte de un valioso registro patrimonial en posesión del propio autor.

A continuación, para adentrarse más en la vida artística e internacional del antipoeta, la escritora chilena Patricia Cerda aporta con un amplio y revelador relato sobre las andanzas y quehaceres de don Nica por este mundo, junto a su cercana relación con su hermana Violeta, considerándose él mismo casi como un alma gemela de ella. Esto es de suyo relevante, pues demuestra cómo estos dos hermanos siempre se las anduvieron “parriando” juntos por el mundo –aunque no revueltos–, haciendo calle, terreno, vinculándose especialmente con la cultura popular, el folclore y el Chile profundo. Por cierto, un interés similar tenían otros de sus hermanos, Roberto y Lalo Parra. Claramente, era cosa de familia.

Páginas más adelante, ya como “plato de fondo”, vienen textos que se adentran en la obra misma de Parra, incluida su estética y/o anti-estética (su poética o anti-poética). Allí Ricardo Loebell invita a poner *Ojo con Parra*, dando cuenta de su nexos con Federico Schopf, poeta chileno, conocedor profundo de la obra parriana. Loebell, además, hace un breve análisis de *Yo me sé tres poemas de memoria* y de *El hombre imaginario*, en el que muestra cómo el antipoeta juega con el lenguaje, con las paradojas y diferentes planos que se pueden descubrir en sus versos y estrofas, a veces coqueteando con lo infinito (como cuando un espejo se pone frente a otro espejo, en el caso de *El hombre imaginario*). Después continúa Fernando Viveros Collyer, quien desde su perspectiva poética y filosófica concentra su atención en la obra *Manifiesto*, acaso como una “declaración de principios” que el propio Nicanor hace sobre sí mismo, aludiendo a su poética, pero, cómo no, aludiendo también a sus “queridos colegas” de las otras trincheras. Allí Parra dice que “Los poetas bajaron del Olimpo” y aclara que: “El poeta no es un alquimista / El poeta es un hombre como todos / Un albañil que construye su muro: / Un constructor de puertas y ventanas”⁷. Poco después, Viveros, de paso, hace una crítica a la abundancia de poetas que existen hoy en el Litoral Central de Chile (más conocido como el “Litoral de los poetas”, donde están (anti)sepultados los (anti)restos de don Nica). Al respecto, Fernando sostiene que, más que la cantidad de versos que se escriben, vale la calidad, en cuanto a que el/la verdadero/a poeta/poetisa es quien,

⁷ Ver <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/otros/manifiesto.html>

finalmente, logra escribir páginas inolvidables. Esta sección termina con un escrito de Mauricio Valdebenito quien, investigado sobre la música de Violeta Parra, se refiere a una visita que él le hizo a su casa de La Reina. En su texto queda dicho el especial interés que tenía el antipoeta por la música de Juan Sebastián Bach, junto a un relato –a partir de una anécdota–, de cómo unas pocas palabras parrianas pueden convertirse, con el paso del tiempo, en un buen “artefacto”.

El plato de fondo de esta publicación incluye un acucioso texto de análisis, a cargo del poeta, crítico y ensayista César Cuadra, quien profundiza en “lo revolucionario” que es el legado de Nicanor Parra, en cuanto a atreverse a abandonar la “solemne belleza” de los poetas clásicos de la modernidad, para dar paso a textos que más aluden a una posmodernidad (o posliteratura) bullente en nuestros tiempos. Cuadra explica cómo desde lo simple y lo cotidiano –sin discriminaciones ni contemplaciones–, Parra profundiza en la, acaso, (des) o (post)humanidad que hoy estamos viviendo por doquier. Quizás don Nica logró entrar en ello “por la puerta de atrás”, resignificando al lenguaje y la propia poesía –o post-poesía–, recurriendo a un humor que efectivamente es cosa seria (según ya se advertía), con ironías que lo cambian todo, arrancándose de los salones, de los ritos de gala y de las academias. No por casualidad, en Beauchef él, oficialmente, hacía el curso de “Literatura I”, pero internamente acostumbraba a cambiarle el nombre, que por un tiempo llamó “Seminario Ubicatex: Cáchalas Never” (versión 1983).

Como parte del plato de fondo, se incluye un texto de Luis Merino Zamorano, artista visual e investigador residente en Las Cruces, quien durante más de veinte años pudo compartir directamente con Nicanor Parra, tanto en el ámbito de la antipoesía como en su calidad de vecino. Fue un regalo de la vida cotidiana, incluidos los encuentros en aquellas calles de tierra propias de los pueblos-balnearios del litoral.

En las páginas siguientes, para terminar con el plato de fondo el compositor Gabriel Matthey Correa escribe sus “Copuchas parrianas”, donde nos presenta su *Trilogía Las Parrianas*, obra compuesta en la década de 1990, que permite escuchar parte de la antipoesía

de Parra en “modo musical”. En dicha *Trilogía*, de alguna manera también se pone en jaque la “modernidad en la música”, acaso con ciertos atisbos de postmodernidad. Matthey hace un relato en primera persona sobre su composición, con ejemplos comentados que se pueden ir escuchando como complemento de la lectura (en su texto indica el canal Youtube donde está alojada esta música).

Posteriormente, como remate, si bien el texto de César Cuadra presentado en páginas anteriores despeja muchas dudas y prejuicios sobre la antipoesía –junto con aportar con nuevas luces y sombras–, igual deja muchas preguntas que invitan a profundizar más sobre sus reflexiones. Por ello –aprovechando que él es profesor de Ethics–, lo invitamos especialmente para hacerle una entrevista en profundidad –sin tapujos–, con el propósito de aclarar mejor las propuestas, apuestas, juegos y secretos que nos entrega don Nica en sus (anti)poesías.

Adicionalmente a los contenidos ya mencionados, en forma complementaria, con el propósito de mostrar otras facetas de don Nica, durante toda esta publicación se intercalan algunos “(anti)artefactos”, que aluden directamente a sus *Artefactos* (1972), cuando aquí es el propio editor invitado quien se anima a crear dichos (anti) artefactos, como una forma de hacer contrapunto con Parra (de hecho, el editor compartió directamente con él, presencialmente, en varias ocasiones).

Una participación especial es la de Colombina Parra, hija de Nicanor⁸, quien gentilmente colaboró con sus aportes para enriquecer esta edición, junto con ayudar a establecer un vínculo más directo y afectivo, a nivel familiar, con el mundo parriano. Tuve el gusto de almorzar y conversar con ella en una ocasión en La Vega, y otro día compartiendo un café a media mañana. Allí

⁸ Colombina es música y arquitecta, hija de Nicanor Parra y Nury Tuca. Como arquitecta tiene una oficina independiente (en Instagram: Colombinarq). Ella hace clases de arquitectura (Taller 8) en la Universidad Andrés Bello, inspirándose en los trabajos del filósofo y músico John Cage. Como música actualmente está editando su ópera llamada *Ópera a mi padre muerto*, la cual consta de dos paisajes de media hora cada uno. También está publicando un nuevo Ep con el dúo “CRUDO”, junto a Silvio Paredes (ex Electrodomésticos). En paralelo ha experimentado con música para películas (documental *Las Dawsonianas* y la película *La Deuda*).

ella me regaló su libro *Otro tipo de música*⁹, el cual trata de una serie de relatos atinentes a su vida personal, incluyendo recuerdos concretos vividos con su padre (por ejemplo, sobre las clases en la Escuela de Ingeniería, o sobre la experiencia compartida que dio a luz la creación de *El hombre imaginario*, o sobre diferentes vivencias que su padre tuvo con otros poetas y escritores, incluidos Jorge Luis Borges y Mario Vargas Llosa). Para Colombina y su hermano Juan de Dios, todo eso era parte de su vida cotidiana. De esta manera, entonces, a partir de *Otro tipo de música*, en las próximas páginas se incluyen pequeños trozos y fragmentos –nominados *Relatos de Colombina*–, que aportan con interesantes y emotivos contenidos, junto a la cercanía que ello genera, tanto con su padre como con la poesía y vida literaria en general, sin olvidar la susodicha ecología, tan relevante en la obra de don Nica.

Finalmente, como es tradición en *Cuadernos de Beauchef*, la presente publicación termina con “un clásico”, que en este caso –para sintonizar con lo demás– hemos bautizado como (Anti) Clásico, recordando y homenajeando a otro gran y original poeta chileno, Armando Uribe (1933-2020). Su texto *Un herido a bala*, del año 1967, resulta especialmente interesante, pues hace un valioso análisis comparado entre la obra de Neruda y de don Nica, dando cuenta de los revuelos que él ya en esa época causaba con sus publicaciones. No obstante, para evitar posibles malentendidos o peleas entre poetas y antipoetas, junto con asegurar la mayor tranquilidad y entusiasmo de nuestras lectoras y lectores, vale la pena terminar parafraseando al propio Nicanor Parra, diciendo que:

La poesía y la antipoesía unidas,
jamás serán vencidas

⁹ Parra, C. (2022). *Otro tipo de música*. Santiago de Chile: Editorial Penguin Random House.

Asimismo, en un contexto mayor, para evitar seguir con nuestra sociedad tan fragmentada y dividida, junto a políticos/as que continúan dando tan malos ejemplos –peleando como niños/as chicos/as o adolescentes–, a modo de consuelo, valga aclarar que:

Chile es el mejor país de Chile¹⁰

Gabriel Matthey Correa
Editor invitado y compositor visual,
incluidos los (anti)artefactos,
Profesor de ETHICS, FCFM, U. de Chile

¹⁰ “Artefacto” aportado por estudiantes de la Escuela de Ingeniería y Ciencias (FCFM - Universidad de Chile, Beauchef), en evaluación de la “Tercera Travesía”, realizada presencialmente el jueves 21 de noviembre de 2024, como parte del curso electivo “Travesías Indisciplinarias”. Se entiende que este “artefacto” es una variante de un comentario futbolero que alguien realizó por TV, a propósito de las clasificatorias mundialistas y malos resultados de la selección chilena. Este “artefacto” anda circulando por las redes sociales (N. del E.).

Hasta ahora nadie discute que $2+2=4$,

lo cual vale como un "acto de fe".

... Pero sobre el futuro, ¿sepa Moya!

¿ $2+2=3$ o $2+2=5$?



Don Nica
vuele a su terruño,
con raíces vivas y ecológicas





Nicanor Parra Sandoval, “don Nica”, en su visita a su pueblo Natal, San Fabián de Alico, 1996.

De fondo, el cerro Malalcura.

110 años del hijo pródigo de San Fabián de Alico

Por Amapola Vera¹ y Jorge Muzam²

La única visita a la cuna

En 1996 Nicanor Parra visitó San Fabián. Fueron días de reencuentro con su tierra de infancia, con los abundantes chivos, los cerros de Las Guardias, el aroma a cordillera. Nicanor recordaba el cerezo que plantó su padre, quien fuera profesor primario y músico. Sobre él escribió muchos años antes: “Lo reconozco bien. Este es un árbol que mi padre plantó frente a la puerta. Ilustre padre que en sus buenos tiempos fuera mejor que una ventana abierta. Desde entonces ha pasado tiempo, podría decirlo con certeza. Todo está igual, seguramente. El vino y el ruiseñor encima de la montaña.”

¹ Amapola Vera, nacida en Concepción, actualmente habitante de San Fabián de Alico. Arquitecta de profesión y fotógrafa de vocación, se dedica actualmente a las artes gráficas y a la gestión cultural, procurando un cruce que promueva el rescate patrimonial y nuevos medios artísticos análogos y tecnológicos. talleresindomitos@gmail.com

² Jorge Muzam, escritor, cronista, gestor cultural y Licenciado en Historia de la Universidad de Chile, nacido en San Fabián de Alico. Autor de cinco libros de relatos, crónicas y arbitrariedades narrativas. Columnista en diferentes medios internacionales. Prologuista de numerosos autores americanos y europeos. Actualmente, dirige el Periódico Digital Sanfabistán, coordina la publicación de la Revista Cultural Alico y suma esfuerzos para construir el Archivo Patrimonial de San Fabián de Alico. jorgemuzam@gmail.com



Nicanor visitando el lugar donde nació (sector Las Guardias, San Fabián de Alico).

También permanecía el pozo donde la familia se abastecía de agua, y los dos viejos sauces en medio de los cuales se erigió la casa de madera que albergó a los Parra. Nicanor recordaba muy bien los cerros, porque de pequeño pasaba largas jornadas cuidando chivos. Ricardo Valenzuela, trabajador agrícola de la zona, quien lo acompañó en esa ocasión, recordó más tarde: “Lo primero que me dijo cuando se bajó del auto y entró en el terreno, fue recordar cuando tenía que cuidar a los chivos que pastaban en los alrededores. Él tenía cuatro o cinco años y se acordaba perfecto de cómo jugaba con piedras para entretenerse y pasar el rato mientras tenía que vigilar a los animales. Ese día se emocionó al regresar a este lugar. Anduvo recorriendo, mirando los cerros que rodean el sector y, lo que más repetía, era que pasaba muchas horas en soledad, solo con la compañía de los chivos y que por eso había memorizado tan bien el paisaje de Las Guardias.”



Nicanor acariciando un chivo durante su visita al lugar donde nació.

A propósito de su visita, se le organizaron festejos en su honor, que el poeta aceptó de buen grado. Se le veía cómodo, a sus anchas, genuinamente contento en San Fabián. Cuando recibió la categoría de Hijo Ilustre, escribió sobre el acta: "Acepto siempre que, por Hijo Ilustre, se quiera decir hijo pródigo. Gracias. Nicanor Parra 96".

Cómo se gestó la venida de Nicanor

Embarcados ahora en la celebración de los 110 años de Nicanor Parra, buscamos el testimonio vivo de quienes estuvieron cerca del antipoeta durante su único regreso a su pueblo natal, el año 1996.

De esta forma llegamos hasta calle Carrera, donde se encuentra la casa de don Iván Contreras González, poeta, memorialista y profesor sanfabianino. Él fue quien, como alcalde de la comuna, gestionó la venida del vate.

Nos recibe amablemente sabiendo de antemano que nuestra conversación girará en torno a los pormenores de esa visita: "Mi nombre es Iván Contreras González, sanfabianino de corazón. Nací en esta tierra en el año 1941. Tengo 83 años. Soy profesor normalista. Durante diez años fui alcalde de mi pueblo. Dentro de mi gestión como alcalde, quiero recordar la venida de Nicanor Parra el año 1996."

Al avanzar la conversación, don Iván expresa con cierta tristeza:

Lamentablemente empezamos tarde la relación. Pudo empezar antes, pero hubo inconvenientes de su parte, es que no tenía tiempo él, mientras yo estaba –como dicen los huasos– al aguaite. Pero bueno, así fue.

El hecho es que, por acuerdo unánime del Consejo, decidimos declarar Hijo Ilustre a Nicanor Parra e invitarlo a que viniera a San Fabián. Lo visité personalmente en su casa, una casa muy especial, en la comuna de La Reina, donde tenía una parcela en el faldeo de un cerro. Era junio o julio.

Para llegar a su casa teníamos el compromiso de estar ahí a las doce, más o menos once y media, doce. Y ocurre que a las once y media íbamos viajando todavía. Entonces lo llamé por teléfono y le dije si podíamos conversar tipo doce y media, o una cosa así. Y me dice... no, no puedo atenderlo a las doce y media. O a las tres, entonces, le decía. No, porque a las tres

estoy durmiendo la siesta. Y ya pues, dígame usted la hora. A las cinco. Y a las cinco estuve allá acompañado con un profesor que cumplía las funciones de relacionador y, a la vez, abordando temas de cultura. Y bueno, llegamos a las cinco de la tarde. Nos estaba esperando. Se paseaba, uno lo veía por las ventanas. Y como que no estaba haciendo nada, pero estaba haciendo, pensando seguramente algo. El hecho es que llegó la nana, salió, nos abrió la puerta. Adelante. Don Nicanor está esperándolos. La reja tenía catres viejos y, de timbre, tenía una campana de escuela en el porche.

Bueno, ese es el comienzo de la relación con Nicanor. Después, cuando aparece nos saludamos. Le dije quiénes éramos. Y él se presentó también. Yo soy Nicanor.... ¡Ah, mucho gusto, don Nicanor!

Estuvimos conversando un largo rato, como dos horas. Lo primero que nos dijo es que tenía dos bibliotecas. Una biblioteca de literatura y la biblioteca de la universidad, que era de matemática y física.

Le dijimos quiénes éramos y en qué andábamos, qué queríamos. Y venimos a invitarlo a usted, don Nicanor, para el aniversario de San Fabián que es el 7 de diciembre. Y en la conversación él se comprometió a venir a San Fabián el 7 de diciembre. Pero el compromiso que me pidió, y así lo hicimos, era tenerle un vehículo para seis u ocho personas; que los estaría esperando, los traería y los llevaría de regreso.

Así se hizo. Y acordamos encontrarnos en San Carlos primero. Él llegó a San Carlos en el vehículo con su hija Colombina y su nieto Tololo, que entonces era un niño. Creo que también los acompañaba un periodista. Teníamos una cita con el mundo de la prensa de la provincia de Ñuble, y lo esperaban. Quedamos de encontrarnos al día siguiente, que fue el día 6, si no me equivoco.

Conoció la laguna municipal de San Carlos. Le encantó porque había hartos árboles. Y la recorrió acompañado por Raúl Arancibia, a quien yo había asignado para esa tarea.

Al mediodía llegó por San Fabián y ahí estuvimos ese día 6, el 7 y 8. Se quedó en la residencial de la señora Sara Garrido, que en paz descansa hoy. Tenía una linda residencial saliendo para la cordillera y recibía mucha gente. Tenía, igualmente, un fogón y un horno de barro grandote. Y en él prepararon un asado, pero pusieron el asador con la carne dentro del horno, de modo que se asó al calor del horno. Estuvo espectacular ese asado.



El alcalde de San Fabián, Iván Contreras González, junto a Nicanor Parra en amena conversación.

Nosotros andábamos cuatro o cinco personas acompañándolo también. Y ahí compartimos de todo un poco. Compartimos también el asado, que lo encontró exquisito, y un buen vino, que también le encantaba tener un buen vino. Nos preocupamos de esas cosas que eran vitales. El buen vino y el buen asado, además de una hermosa y grata conversación. Él nos hablaba de que quería conocer el lugar donde nació. Y así fue como al día siguiente fuimos a las inmediaciones de Las Guardias.

En el lugar donde él vivió cuando niño, había en ese momento un corral de animales, de chivitos y ovejas. Le encantaba mirar el cerro Alico, bastante empinado, y hacer esas observaciones, esos momentos de quietud cuando asomaba la luna alumbrando tenuemente el paisaje.

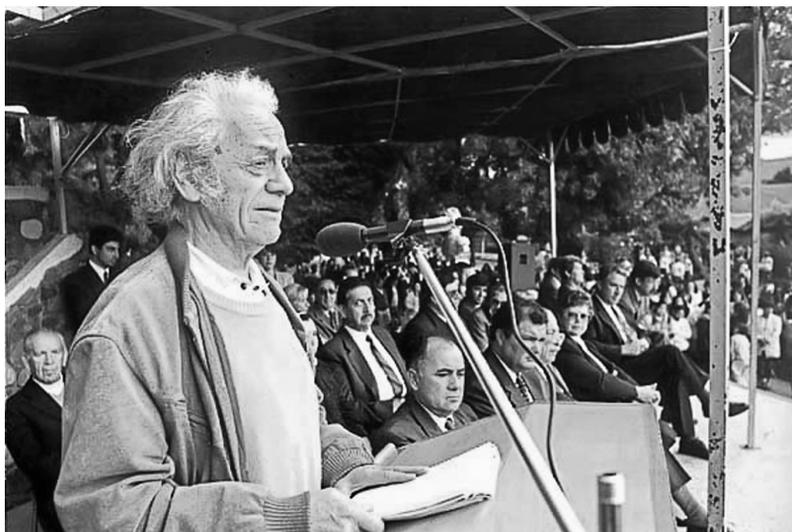
Estuvo tres días acá con nosotros. Lo disfrutamos plenamente y la gente iba a la plaza a conversar con él, y él feliz. Después me decía, oye, estos son los días felices míos, cuando converso con las señoras, con los campesinos, con los niños, y me piden fotos y yo me ubico para que me tomen fotos.

A Nicanor le teníamos un programa el día 6. En la tarde-noche una charla de su parte al mundo de la cultura de Ñuble.

Tuvimos una velada muy especial, como con doscientas personas, profesores de la Universidad de Chile y de otros centros educacionales de Ñuble, que fueron invitados y vinieron a una charla con Nicanor en el Liceo de San Fabián. El salón estaba repleto.

Nos dejó en absoluto silencio durante una hora y algo, mientras él nos contaba hechos, recuerdos de su historia y de su vida. Y nosotros quedamos maravillados, porque también nos mezclaba la cultura con la poesía y con los recuerdos que él tenía de cuando niño en San Fabián. Y ahí es donde aparecen esos versos de *Un Día Feliz*, en los que San Fabián aparece como el centro de su vida.

Recuerdo que cantó doña Palmenia, una conocida cantora campesina del pueblo. Posteriormente, lo invitamos a la celebración del aniversario del pueblo el 7 de diciembre. Todo bien, el discurso, la foto, y lo declaramos Hijo Ilustre.



Nicanor pronunciando unas palabras tras ser declarado Hijo Ilustre de San Fabián de Alico, en acto de Aniversario del Pueblo (7 de diciembre de 1996).

Harta gente en el pueblo. Lo lamentable fue que se puso a llover y con Nicanor tuvimos que recogerlos al liceo porque la lluvia fue más o menos guapa.

Pero él con sus buenas salidas dijo: "¡Está triste San Fabián porque me voy?" Claro ¡y cómo le íbamos a decir que no?

Personalmente, tuve el privilegio de invitarlo, siendo la única vez que él visitó San Fabián. Después no pudo volver por razones de salud, especialmente, y eso fue el año 1996, con 82 años que tenía Nicanor. Quedamos muy contentos con él, el pueblo quedó contento con él, y él se fue feliz de haber visitado esta tierra precordillerana a las sombras del Alico y del Malalcura.



Nicanor ante numeroso público en la Plaza de San Fabián.

Y así culmina la conversación con don Iván Contreras, quien nos despide con toda la calidez y caballerosidad que siempre lo ha caracterizado.

Cita con don Raúl Arancibia

Al otro día visitamos a don Raúl Arancibia, exfuncionario municipal, en su casa de calle Carlos Montané. Don Raúl, quien nos recibió muy amablemente, fue la persona encomendada por el alcalde Contreras para que recibiera y acompañara a Nicanor durante su visita.

Tras nuestra presentación y preguntas de rigor, don Raúl comenzó a explayarse, con fruición, en torno a ese recuerdo.

Fuimos en un vehículo municipal. Llegamos al hotel donde estaba él. Andaba con un grupo numeroso de personas, familiares de él. Nos vinimos todos a San Fabián. Conversamos un rato. Se notaba un hombre tranquilo. Y la misma familia que andaba con él, la hija, ¿cómo se llama? ¿Colombina? Claro. Estuvimos conversando con ella también.

Y llegamos a San Fabián. Fue recibido por el alcalde. Fue a conocer algunos lugares acá. Fue a tomarse una fotografía allá al lado del liceo. Había una casa en ese tiempo, una casa grande, que se demolió después; ahí se tomó una fotografía.



Nicanor posando junto a una antigua casa que existía en calle Caupolicán, frente a la plaza. Fue demolida después del terremoto de 2010.

Y después fuimos para arriba, al lugar donde vivían los Parra. Había un piño de chivos; justo en ese momento, llegó un joven a comprar un chivo. Entonces... la Colombina era una dama joven y me preguntó qué iban a hacer con ese chivo que llevaban. Entonces, se lo dije... Lo llevaban porque lo iban a matar para comérselo. Y ella salió caminando, agachada. La noté que se sintió mal. Entonces yo le pregunté qué le pasaba. Me dijo, no puede ser. Es un animal indefenso. Me dijo, ¿cómo lo van a matar? Ella no sabía esa parte del caso de los animales que son sacrificados para comérselos. Entonces le expliqué, pasa esto, lo otro.

Pero estuvo muy emocionada, me acuerdo. Claro. Era muy sensible en ese momento. Fue chocante. Ahí seguimos conversando, después vinimos a una pensión que fue de la señora Sara Garrido. Y justo ahí había chivo asado. Lo característico de San Fabián.

Y bueno, todos nos servimos, ella también, así. Pero ella se sintió mal. Es que era una persona joven y sensible. No se daba cuenta de esas cosas, de lo que pasaba. No conocía el ambiente del campo.

Andaban otros niños chicos también con ellos. Y familiares. Todos estaban bien, muy conformes con la atención. El lugar era muy bonito. Tiene buena vista del cerro. Él se recordaba de su niñez, lo que era San Fabián.

Los jóvenes no conocían San Fabián. Esa tranquilidad que ocurre acá. Todas esas cosas que en la ciudad no pasan. Ahora hay vehículos en San Fabián. Pero antes eran muy pocos los que había. Entonces era un silencio único.

En San Fabián antes se cortaba la luz a las nueve de la noche. Todos estábamos acostumbrados a que a esa hora se cortaba la luz de la calle. El secretario municipal bajaba la palanca y cortaba la luz. Casi todos andábamos con linterna siempre. Porque era eso San Fabián, oscuro pero tremendo. Sobre todo, en invierno, con lluvias torrenciales, con viento. No sabíamos por dónde andábamos. Había un solo teléfono. Y se cortaba la línea por el viento. Que venía junto con la línea del telégrafo del Estado.



Nicanor junto a su nieto Tololo montado sobre un caballo (calle 21 de Mayo, a un costado de la Plaza de San Fabián).

A Nicanor se le hizo el homenaje y fue a la casa de arriba donde nació. Y recorría los lugares para conocer dónde había estado su familia. La familia era toda de acá. ¿Él tenía esos mismos recuerdos de un San Fabián menos desarrollado? De Violeta Parra él siempre dijo que Violeta nació en San Fabián. Y él nació en San Fabián también.

Después estuvimos conversando con gente de la universidad y con una familiar de Violeta Parra. La señora de apellido Parra, que era la mamá de estos jóvenes Menas.

Entonces ella se acordaba cuando iba a las trillas con la Violeta, “nosotros teníamos siete, ocho años más o menos. Íbamos con la Violeta, tocábamos, ya tocábamos guitarra, dijo.”

Esa fue parte de la conversación que sostuvimos con don Raúl Arancibia.



Nicanor firmando un autógrafo y conversando con niños de San Fabián a un costado de la plaza.

Otros testimonios en torno a la Visita

Hugo Villegas, vecino de Las Guardias, recuerda con humor una anécdota de Nicanor. Cuando caminaba por la plaza de San Fabián se acercó a unos muchachos que bebían vino en garrafa. Ellos le ofrecieron un vaso, pero el poeta les dijo que el vino se tomaba directamente del envase y se empinó la garrafa a la vieja usanza. Antonio Hernández, destacado músico y profesor sanfabianino, fue protagonista de ese momento y lo confirma con estas palabras: “Bebimos unos sorbos de mosto tinto trasnochado en un banco de la plaza, cuando él caminaba con Colombina Parra y el guitarrista de los Ex.”



Nicanor degustando una sabrosa cazuela en la Hostería Sara, de San Fabián, lugar donde se alojó junto a su familia.

Un testimonio distinto sobre Nicanor Parra Sandoval

Hemos querido rescatar un tercer testimonio sobre Nicanor Parra. Esta vez del vecino de San Carlos, Juan Quero, quien nos ha compartido una experiencia personal. Reproducimos textualmente sus palabras:

Estando radicado en la ciudad de Comodoro Rivadavia, en la Patagonia Argentina, esto a la altura de Coyhaique, fue a la Universidad Nacional de la Patagonia Argentina don Nicanor Parra. Estuve presente en el Aula Magna en su intervención. Luego de lo catedrático del encuentro, ofreció la palabra a los presentes a fin de responder a alguna inquietud.

Hubo varias preguntas de los asistentes. Agitando mi banderita chilena que llevaba en mi bolso de trabajo –a los chilenos residentes que trabajan en las Empresas petroleras, el día 18 de septiembre les dan la tarde libre para celebrar nuestra Fiesta Nacional, de ahí mi banderita– logré que se fijara en ella y me cedió la palabra y pregunté: “Don Nicanor, ¿dónde nació realmente su hermana Violeta, a la que ha mencionado en reiteradas oportunidades en su exposición?”

Fue tajante en su respuesta: “Yo y mi hermana Violeta nacimos en San Fabián de Alico, provincia de Ñuble. Si usted se refiere a por qué entonces los sancarlinos dicen que ella nació allí, es por la simple razón que en esos años en San Fabián la única repartición fiscal que existía allí era Carabineros de Chile. Por lo tanto, todos los niños nacidos en otoño e invierno y algo del verano, eran pasados por el Civil en San Carlos prácticamente al año siguiente de su nacimiento, ya que en esos meses de invierno no se podía ir a la ciudad, salvo de a caballo o carreta, porque lo que había era más bien una huella. Y las parturientas eran atendidas por sus madres o parteras como se las conocía en el pueblo.” Me quedo sí o sí con su declaración.

De esta forma, los autores de este escrito hemos querido estar presentes en esta conmemoración de los 110 años del antipoeta Nicanor Parra Sandoval, Hijo Ilustre –y, a la vez, Hijo Pródigo–, de San Fabián de Alico, tierra bañada por el Ñuble, aromatizada por bosques de boldo, musicalizada por el silbido del puelche y por millares de chivos que ascienden y descienden de los cerros cordilleranos.

Referencias bibliográficas y fuentes

Iván Contreras González. Profesor, poeta, memorialista y ex alcalde de San Fabián.

Raúl Arancibia. Funcionario municipal y encargado de acompañar a Nicanor Parra durante su visita.

Juan Quero. Poeta y folclorista sancarlino.

Ricardo Valenzuela. Vecino de San Fabián que acompañó a Nicanor y familia durante su estadía.

Hugo Villegas, vecino de Las Guardias y presidente del Comité Cultural Nido de Parras.

Antonio Hernández Rodríguez, músico, investigador y profesor sanfabianino.

Artículo: *Hijos de San Fabián de Alico*. Periódico Digital Sanfabistán. Escrito por Jorge Muzam. 02/11/2020

Artículo: *Tras la huella de los orígenes de la antipoesía en San Fabián de Alico*. La Discusión de Chillán. Escrito por Carolina Marcos. 22/04/2012

Archivo fotográfico: no está muy claro quién tomó cada fotografía, pero parte del archivo fue resguardado por la Universidad del Bío-Bío y otro tanto por particulares. El principal fotógrafo de la instancia fue Carlos Muñoz Lagos, funcionario municipal sanfabianino.

Nicanor Parra: poesía, paisaje y anticipación

Por Luz Ángela Martínez¹ y Marisol Facuse²

Nunca serán suficientes las referencias críticas, ni se agotarán los comentarios sobre las relaciones de una obra poética con la naturaleza y el paisaje. Y no se agotan porque siempre se comprueba que poesía, naturaleza y paisaje se alimentan del mismo pozo, comparten raíces en lo profundo y se entrelazan de manera constante. Su profusión funciona como una caja de resonancia en la que nuestra voz se une a la voz de los y las poetas, para ser nutridos por un mosaico común de imágenes.

Este es el caso de la obra de Nicanor Parra, en que la cuestión de la naturaleza y el paisaje generan un tejido político/poético radical, que define y posiciona la voz del poeta, cuando advierte la catástrofe ecológica que ha puesto la vida en jaque en todas sus formas, amenazando la biodiversidad y el futuro de humanos y no humanos en sus diversas escalas. Un escenario catastrófico que

¹ Doctora en Literatura, Universidad de Chile; Magíster en Literatura con Mención en Teoría Literaria, U. de Chile. Profesora Asociada de la Facultad de Filosofía y Humanidades del Departamento de Literatura, en la misma universidad. Directora del Retablo de Literatura Chilena, Módulo Monográfico "Nicanor Parra". luzmartinez@uchile.cl

² Doctora en Sociología del Arte y la Cultura (Université de Grenoble Alpes), Máster en Sociología del Arte y el Imaginario (Université de Grenoble Alpes), Magíster en Filosofía y Socióloga por la Universidad de Concepción. Es profesora asociada del Departamento de Sociología donde dirige el Núcleo de Sociología del Arte y de las prácticas culturales. Es académica del Doctorado en Ciencias Sociales de la FACSO, Universidad de Chile y del Programa Doctorado en Filosofía, Mención en Teoría del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Actualmente es directora ejecutiva de la Iniciativa Franco-chilena de Altos Estudios de la Universidad de Chile y editora principal de la *Revista de Sociología*. Es originaria de la Región de Ñuble, con la que mantiene una activa relación hasta el presente. marisolfacuse@uchile.cl

afecta mayoritariamente a las poblaciones más vulnerables (personas en situación de pobreza y población rural) de distintos puntos del globo, ante lo cual, se eleva el clamor por una justicia climática y la instauración efectiva de modelos de desarrollo sostenibles.

Si bien, aquello resulta hoy una constatación de urgencia y realidad indesmentibles, hace cuarenta años, en un gesto anticipatorio, Nicanor Parra publica sus eco poemas en *Poesía Política* (1983). Un texto en que, más allá de la sola denuncia, se eleva como gesto y acto poético radical realizado en un poemario que desarma la palabra del habla común, para incrustarle políticamente la cuestión de la ecología con el prefijo eco:

dice compañero léase ecompañero
" compromiso " ecompromiso
" constitución
Hay que luchar x una econstitución³

Como bien sabemos, la palabra *ecología*⁴ proviene del griego y combina dos raíces: la primera, *oikos* (οἶκος), que significa “casa”, “hogar” o “entorno”. En un sentido más amplio, puede referirse al lugar donde vive alguien, abarcando también las relaciones y las interacciones que ocurren dentro de ese entorno. La segunda, *logos* (λόγος), que significa “discurso”, “estudio” o “ciencia”. Por lo tanto, *ecología* puede traducirse literalmente como el “estudio del hogar” o el “estudio de la casa”, refiriéndose al estudio de los organismos en relación con su entorno, incluyendo las interacciones entre ellos y con su entorno físico.

Palabras como *ecompañero*, *ecompromiso*, *econstitución* significan entonces casa, hogar y entorno: el lugar donde vivimos,

³ Todos los eco poemas citados provienen de la Monografía Virtual sobre Nicanor Parra, realizada por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, en el marco del Retablo de Literatura Chilena.

Ver <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/ecopoemas/ecopoemas.html>

⁴ El término “ecología” fue acuñado por el biólogo alemán Ernst Haeckel en 1866, quien lo utilizó para describir la ciencia que estudia las relaciones de los organismos con su ambiente, una definición que sigue siendo válida en la actualidad.

con el compañero, comprometidos con la definición de un marco de vida común con la Naturaleza. Estas palabras también refieren a las relaciones humanas en el espacio fraterno, pero también, en lo macro y en lo público de la Constitución, en su dimensión jurídica a escala nacional. Esta eco-incrustación la hace la voz poética, para decir que toda relación humana íntima o comunitaria es posible y se sostiene por la naturaleza: para decir, en un sentido poético fuerte, que la naturaleza es nuestra condición de posibilidad. De tal manera que los eco-poemas configuran un poemario que viene a sintetizar un proyecto a la vez utópico y político; una ética que anticipa la crisis climática que confrontamos hoy.

La gran sequía

La historia deja sus marcas en la poesía, la tatúa, le abre fallas y le deja cicatrices. O tal vez es al revés: la poesía muestra las heridas de la historia, sus huecos, sus ausencias. Esto parece acontecer en los eco-poemas de Parra. En la historia reciente, la mega sequía que aconteció entre 1967 y 1969 produjo transformaciones políticas importantísimas: la Reforma Agraria, la primera de ellas. Recordada como uno de los eventos más severos en la historia reciente del país, solo es comparable a la emergencia hídrica que amenazó hasta hace dos años la producción agrícola y el suministro de agua a los ciudadanos del centro y norte del territorio nacional. La ausencia de lluvia ha tenido un impacto significativo en la vida cotidiana, la economía y la política de Chile. En los seres humanos, produce angustia y un nuevo terror a la precariedad, pues es un recordatorio de la vulnerabilidad de Chile frente a las fluctuaciones climáticas, lo que ha ganado aún más relevancia en el contexto del cambio climático actual.

Parra nació en San Fabián de Alicó, una localidad rural atravesada por el río Ñuble en la región del mismo nombre, constituida de bosque nativo, la flora y fauna de la precordillera, con una gran biodiversidad, rodeada de macizos de la precordillera (cerros Alicó y Malalcura), cuyas comunidades han debido enfrentar

condiciones climáticas adversas: lluvias, viento puelche y nieve, con el consecuente aislamiento de los grandes centros urbanos. Este paisaje gravita en su poesía, en las formas previas a la maquinaria que transforma la naturaleza en cosas:

Recuerdos de infancia:

Los árboles aún no tenían forma de muebles
y los pollos circulaban crudos x el paisaje



Foto 1. Centro de San Fabián de Alico (foto de Marisol Facuse).

Ñuble sufrió una importante sequía durante la década de 1960, un fenómeno que afectó gravemente la agricultura y el sustento de miles de campesinos. Más allá de los años puntuales en los que se registra, esta sequía formó parte de un período de variabilidad climática que provocó disminución de la producción agrícola y, en

consecuencia, dificultades económicas para la población rural. A nivel social, la sequía exacerbó las condiciones de pobreza en las áreas rurales y provocó una migración masiva hacia los grandes centros urbanos. Aun cuando los ecopoemas se publican dos décadas después, no parece aventurado pensar que su recuerdo esté contenido en la angustia y radicalidad que allí se expresa; tampoco es aventurado pensar que la memoria poética de esa crisis climática se vincule, o esté, en la base de la crítica al capitalismo hiperconsumista, visto por el Parra físico-matemático, científico en definitiva, como una fuerza irracional y destructiva de todo lo viviente, o de toda posibilidad de vida humana, animal y vegetal:

Como su nombre lo indica
el Capitalismo está condenado
a la pena capital:
crímenes ecológicos imperdonables
y el socialismo burrocrático
no lo hace nada de peor tampoco

El recuento es claro:

EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA
SAQUEO DE LA NATURALEZA
COLAPSO DEL MEDIOAMBIENTE
Vicios de la sociedad de consumo
que no podemos seguir tolerando:
¡hay que cambiarlo todo de raíz!

Durante su vida, Parra fue muy criticado por no definirse entre izquierda o derecha. Su posición política fue compleja y cambiante a lo largo de su vida, caracterizándose por un espíritu crítico y una independencia de pensamiento que le impidió alinearse completamente con cualquier ideología, partido político o modelo de sociedad existente en el contexto de la Guerra Fría. Sin duda su postura estuvo marcada por su escepticismo hacia las ideologías dominantes. Sin embargo, esa crítica muestra su oropel frente a los ecopoemas y a la radicalidad de los problemas políticos que hoy debemos asumir, si es que queremos un futuro para Chile. Aquí está el Himno Oficial del Movimiento Ecológico Parriano:

LOS SIETE CHANCHITOS

(Himno Oficial del Movimiento Ecológico)

1) Industrial y poeta capitalista
naturalmente:

CHANCHO CON CHALECO

2) Agricultor sin inquietud ecológica
qué duda cabe:

CHANCHO CON CHALECO

3) Ingeniero
..... se ríe de la ecología
prototipo del

CHANCHO CON CHALECO

4) Comunista marxista leninista
maoísta castrista jochiminista
pinochetista
refractario a la información ecológica
lo siento mucho:

CHANCHO CON CHALECO

5) Sacerdote que fuma como murciélago
sin la menor consideración x el prójimo
que me perdone Su Santidad:

IMPERDONABLE

CHANCHO CON CHALECO

6) Profesor y conferenciante
excritor

..... para mal de sus pecados
autoexcluido del Frente Ecológico
no tiene vuelta:

CHANCHO CON CHALECO

7) AUTORIDAD CIVIL O MILITAR
indiferente a la realidad ecológica
debe ser desenmascarada públicamente
mono de nieve

CHANCHO CON CHALECO

nauseabundo chancho con chaleco

Un poeta de madera

En el verano de 2024 iniciamos un recorrido por San Fabián de Alico, que tuvo su punto de partida en la escultura de Nicanor Parra que rinde homenaje al poeta como su hijo ilustre en la plaza principal (Foto 2). En este escrito, la imagen de madera servirá a la vez de metáfora y de elipsis para una reflexión más general sobre los vínculos entre comunidad, poética y paisaje, siguiendo la pista de las imágenes que modularon el entorno visual de los primeros años de Nicanor.



Foto 2. Escultura de madera de Nicanor Parra, plaza de San Fabián de Alico (foto de Marisol Facuse).

A pocos metros de Parra se sitúa un panel de presentación del pueblo de San Fabián de Alico, a través de un mapa turístico, al igual que la figura de Parra, construido con madera nativa de distintos árboles y tonalidades. En él se lee un enunciado de presentación del pueblo a los y las visitantes: “San Fabián de Alico, mágico lugar entre ríos y montañas”. En un pequeño recuadro se indican las localidades y sus distancias de la plaza. Según nos cuentan los habitantes del pueblo con quienes vamos conversando, la familia de Violeta y Nicanor era originaria de “Las guardias”, sector situado según este mapa, a 30 kilómetros de la plaza en dirección a la cordillera de los Andes. Otro aspecto importante que se aprecia, tanto en el mapa como en diversos detalles del pueblo, es la cercanía con Argentina. San Fabián es entonces un pueblo fronterizo, una localidad de los confines donde la madera da forma y materia a una comunidad, amalgamándola.



Foto 3. Panel de señalética con mapa turístico de San Fabián de Alico, plaza principal de la comuna (foto de Marisol Facuse).

Cerca de la escultura de madera de Parra y del mapa de bienvenida para los visitantes, nos encontramos con otra escultura, también en madera nativa, teñida –o envejecida por el tiempo y la lluvia– por tonalidades más oscuras, en que puede verse a un arriero y su rebaño. En efecto se trata del oficio más importante de los habitantes de San Fabián, representada por las manos del destacado artesano local, Renato Soto Campos. Las conversaciones con los y las habitantes del lugar nos hacen ver que se trata de un pueblo de arrieros que durante décadas han atravesado la cordillera con sus animales, en condiciones de dureza climática y aislamiento.



Foto 4. *Monumento al arriero*, de Renato Soto Campos, Plaza de San Fabián de Alico (foto de Marisol Facuse).

Las tres imágenes, la figura de un Parra de mediana edad, representado de pie con un libro en sus manos, el mapa del pueblo atravesado por el río Ñuble en color azul, con diversas degradaciones de madera nativa, y el oficio de arriero guiando a sus animales, vienen a sintetizar de excelente forma la cuestión del paisaje y cómo este se torna poesía e imaginario en nuestro poeta sanfabianino. La imagen –ya lo dijo Bachelard– posee una potencia sintetizante: Nicanor de madera, de tonos anaranjados, acompañado de un libro.

La cuestión ecológica, que apenas asomaba en aquel período oscuro, abría en Parra una preocupación que parecía imponerse como una urgencia del futuro en relación con lo que hoy se reconoce como “la tragedia de los bienes comunes”. Con este concepto, el biólogo Garret Hardin (1968) designó el fenómeno de sobreexplotación de los recursos, al cruce de la economía, con la ecología y la sociología. Dicha tragedia se produce en la competencia por el acceso a recursos limitados, creando un conflicto entre interés individual y bien común. El concepto es considerado como una de las principales contribuciones al pensamiento ecológico al que, como hemos visto, Parra fue particularmente receptivo y que dio la materia a sus ecopoemas. El concepto cobra especial resonancia en la actualidad, ante la crisis climática, cuyos efectos se multiplican en relación con la gestión de recursos tales como el agua, la tierra y la energía.

En la denuncia de Parra se anticipa la necesidad de una comprensión de las luchas por la justicia climática, en sus aspectos sociales, culturales y ecológicos. La lucha por la democracia, la justicia y la dignidad no puede hoy separarse de las luchas por la sostenibilidad y la defensa de la biodiversidad y los bienes comunes. De acuerdo con esto, los derechos de la naturaleza surgen como una necesidad de profundizar en las demandas más globales por el futuro y por la vida común. En este sentido, nuestro poeta de madera viene a sintetizar la fusión vegetalista entre poesía y paisaje, física y literatura, naturaleza y bien común.

En este breve recorrido hemos querido proponer algunas pistas que anhelamos poder desarrollar en futuros trabajos sobre el paisaje, la madera y las poéticas locales en la Región de Ñuble, de la mano de Nicanor, pero también de Violeta, Marta Brunet, Gonzalo Rojas y Sergio Hernández, junto a artistas como Marta Colvin y Claudio Arrau. Se trata de una polifonía de viajes, paisaje y creación que dará la materia para futuras reflexiones de estas dos autoras.



Foto 5. Niños pescando en el Río Ñuble, en el sector de La Vega, San Fabián de Alico (foto de Marisol Facuse).

Astros

Tengo que hacerme cargo del vacío.
De los astros que brillan cuando no
les corresponde.

p. 92

Estoy preocupada

No memorizo el nombre de las flores.

p. 133

Ecosistema

Cuando se cae un árbol
Algo de mí también se cae.

p. 181

El conocimiento sobre los árboles
Abraza un árbol.

p. 119

"Relatos de Colombina" (*Otro tipo de música*)

Don Nica en Beauchef



Nicanor Parra: recuerdos de un exalumno



Por Héctor Soza Pollman¹

Ingresé a la Facultad² el año 1974 para estudiar Ingeniería Civil Matemática, y el año 1976 (no recuerdo en qué semestre) me correspondió tomar el primer curso de estudios humanísticos.

Elegí tomar el curso que dictaba don Nicanor Parra, ya que había oído hablar de él como poeta, y se decía, también, que era muy especial. La siguiente foto no es mía y lo retrata como profesor:

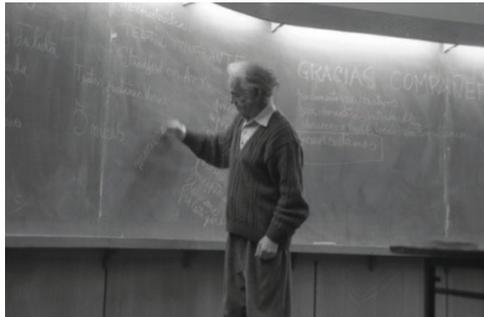


Imagen característica de Nicanor Parra, haciendo clases en la emblemática Sala G105, de Geología (foto de Marcelo Porta).³

¹ Es ingeniero civil matemático por la Universidad de Chile (1982). hecjustopo@gmail.com

² Se refiere a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile (N. del E.).

³ Prohibida su reproducción sin el consentimiento del autor.

Fue un curso muy diferente de lo usual, ya que él nos leía parte de sus escritos y luego nos pedía desarrollar algún tema en específico relacionado con las lecturas, con lo cual nos evaluó en el curso. Sus presentaciones siempre eran muy dramáticas y nos pedía comentarios respecto a lo expresado.

En ese tiempo estaba terminando de preparar *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, y recuerdo que nos habló bastante de ese libro y del personaje en que se basaba, que se presentaba como religioso y cultural, pero muy contradictorio en su discurso, y que por lo visto fue bastante pintoresco en su época. Por lo expresado por el profesor, presentó varios de sus discursos usando la antipoesía en su forma más dramatizada, con lo cual, exponía el discurso del personaje mencionado, al tiempo que introducía su visión respecto al gobierno militar del momento, relacionándolo con lo vivido por el personaje en el año 1930 y siguientes.

En resumen, fue un curso muy especial, distinto a los de ingeniería, y que nos hizo pensar y desarrollar un razonamiento más cultural y humano. Puedo decir que aprendí a mirar la realidad desde su punto de vista, desde el prisma de un personaje tan sorprendente como lo fue don Nicanor Parra.

Instantáneas mechonas con Nicanor en Beauchef (primavera, 1986)



Por Nicolás Martínez Aránguiz¹

El ingeniero quiere ser poeta (Pablo Neruda).

–¿No ha visto pasar por ahí– *a usted le digo, mire, pasar podosa sana, adecuada para mushashos y lolos?* (Rodrigo Lira).

Bando 16 (Doble negación): Después de la antipoesía, toda poesía será necesariamente antiantipoesía (el filibustero en el retrete).

Beauchef, semestre de primavera de 1986, el año decisivo, que dijeron iba a ser. Todos, mechones imberbes y cándidos, queríamos ser como Nicanor, o don Nica, como nos pidió que le dijéramos en la primera clase en aquella aula en Geología, una de esas en que se entra por arriba y se desciende hasta el entarimado, y donde hay, abajo, varias pizarras dispuestas para la clase de tiza. La tiza de antigua escuela primaria, de profesor normalista. La tiza del viejo INBA, la del Instituto Pedagógico, la tiza de Nicanor Parra, de El Hablante Lírico, aka Inocencio Conchalí.

Esa tiza bailando y chillando cada tanto en aquella pizarra larga, pizarra hecha para escribir chorizos de ecuaciones, lo mismo que versos de arte mayor, como hacía Parra, ante nuestras pupilas del final de la adolescencia. Esa tiza que reducía a partículas aquellos garabatos, arabescos hechos polvo en suspensión, o en lenta caída (libre), al redondo punto final del último verso (libre), anti-

¹ Es ingeniero civil industrial por la Universidad de Chile, Magíster en Ciencias Sociales (U. de Chile) y Doctor en Sociología (U. de Salamanca). nmartinez@usal.es

verso del antipoeta. Verso hecho polvo de (antiguas) derrotas que respirábamos los, entonces, doblemente aspirantes, los poetas mechones de Beauchef, en aquella aula, con el hermano mayor de la Viola Chilensis, en plena dictadura, cuando también se respiraba gas lacrimógeno fuera, en Blanco Encalada, cerca de la Plaza Ercilla y del Regimiento Tacna.

Es que todos los que queríamos escribir, se entiende, con pretensión literaria, incluidos algunos que insistíamos en anotar los números con letras ("tres" en lugar de "3"), en usar los signos de apertura de exclamación e interrogación y la coma del vocativo (*quo vadis*, Nicanor?), todos queríamos ser como Parra, rockstar de blanco cabello desgreñado y descomunal bolso de cuero, de donde salían, como conejos del sombrero, volúmenes despampanantes hacia el escritorio del profesor, quien los mostraría, uno por uno, y los hojearía para invocar algún prodigio a la muchachada empeñada en determinar las raíces imaginarias de la ecuación del mundo. Aquellos que desafiaban el estigma de "ser cuadrados" imputado a los de Beauchef, usaban la alegoría de la cuadratura del círculo para graficar su dualidad, y procuraban, cuadrados pero perfectos, no ser "gigantes de un solo ojo", en la diatriba de Junger contra *esotros* ingenieros, aquellos que querían ser como Parra. Como si no hubiera habido otra forma de ser poeta, en esa vieja escuela de ingeniería, que ser antipoeta. O antipodeta, como podría haber corregido con sarcasmo Rodrigo Lira.

Y así, antipodetas, quizás cursamos libremente muchos más cursos del DEH que los prescritos en la malla curricular, y así supimos de Zurita, de Lihn, de Marchant, de Narvarte. Y en las lecturas públicas de principios de los noventa, en las revistas de poesía y en las irrupciones en la radio "Integral", se nos aparecía Nicanor preguntando por el significado de la palabra significado, verbigracia. Y todo eso que intentamos en Beauchef, cuando ya había empezado la infinita transición chilena, y cuando tuvimos que reconvertirnos de la política revolucionaria al arte por el arte (pero nunca tanto, Nicanor, como el curanto), todo eso que hicimos y dejamos de hacer, de distintas maneras, por afirmación o negación, tenía el signo parriano, la acidez del chiste para desorientar a la policía.

Y la enumeración caótica, tan parriana, suma y sigue: los últimos ejemplares de la revista *Manuscritos*, la caja de los *Artefactos*, algún libro de Ronald Kay, el mito nunca despejado (al menos, para el suscrito) de que en el DEH se enseñaba vivamente lenguas muertas, y de que la primera sede del referido departamento estaba en calle República, muy cerca de donde un tiempo después estaría el cuartel central de la CNI, y luego se emplazaría en calle Ejército 333 (lo que es “media bestia”, ironmaidenmente), y los libros que pedimos allí con registro anterior de préstamo a finales de los sesenta, y la visión de que la cultura encontró mucho mejor refugio ante la persecución dictatorial (“asilo contra la opresión”, eusebiollanamente dicho) en un departamento al alero de una disciplinada escuela de ingeniería, que en una siempre sospechosa facultad de filosofía.

Pero antes, o después de todo, en aquella primavera del año 86, las lacrimógenas caían sobre Blanco, y en uno de los muros que rodea el patio central del antiguo Edificio Escuela, un mural estilo Brigada Ramona Parra apuntaba al mandato del estudiante revolucionario, “Estudiar y Luchar”, cerca de la salida de la cafeta, donde años más tarde montaríamos el fichero expresivo El Vertedero, poco antes de lo que dimos en llamar la “destrucción-construcción” de la escuela. Aquella primavera en el aula de marras, un hombre, ya entrado en años, una especie de Einstein de por acá, escribía frases sentenciosas (“El humor deviene a lo opaco” – Franz Kafka), citaba al *Rey Lear* lo mismo que una expresión de física matemática, dibujaba aquel corazón con ojos, manos y patas (“El Hablante Lírico”), politizaba ecoanarquistamente (“el cielo se está cayendo a pedazos”, “el error consistió en creer que la Tierra era nuestra, cuando la verdad de las cosas, es que nosotros somos de la Tierra”).

Y todo eso era no solo la escritura de Parra, era su álgebra lírica, era su actitud (po)ética y política.

Y todo poeta, podeta o antipodeta de Beauchef, en el fondo o en la superficie, quería ser, de algún modo, aquel hombre, Nicanor Parra. O al menos, quería parafrasearlo orientalmente: “*quo vadis*, Mechón?” A quemar zarza, a ver si se me aparece Nicanor.

El taller de Nicanor Parra en Ingeniería



(o cómo la escuela formó a generaciones
que desertaron de la ingeniería)

Por Luis Emilio Briceño¹

En 1990, en el primer año de Plan Común, los ramos eran anuales y el curso de cálculo era mi pesadilla. En 1991 solo pude tomar el mismo ramo de cálculo, un laboratorio de física y un curso humanista. Entonces tomé el taller del Nicanor.

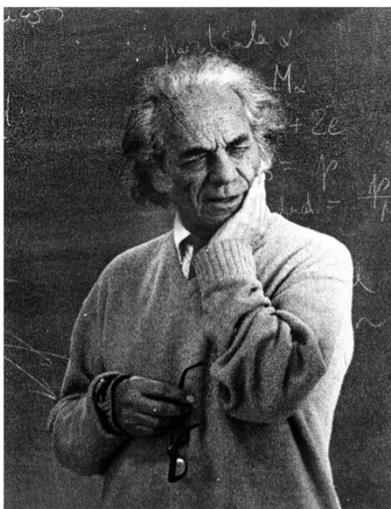
Tenía mucho tiempo libre, me había comprado una cámara fotográfica rusa, una Zenit 12 XP, que me costó 25 lucas, y fui parte del Club de fotos del CEI². Mis pasiones eran sacar fotos, ir al cine y al taller del Nicanor. La plata era escasa y toda se me iba en películas (las que iba a ver al Normandie) y los rollitos de 36 exposiciones en blanco y negro, Ilford de 100 y 400 ASA. Los días del taller comía porotos con riendas en una picada a la que me invitaba el propio Nicanor.

La vida era austera y sorprendente. Todo era distinto a la experiencia que había tenido en provincia y en dictadura. Mis motivaciones anteriores, como estudiar ingeniería para “tener la vida asegurada”, dejaron de tener sentido. El taller del Nicanor y todo lo que pasaba en la escuela me invitaban a dejar la ingeniería.

¹ Fue estudiante de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile, y del taller de Nicanor Parra. bu.enaud@gmail.com

² Centro de Estudiantes de Ingeniería (N. del E.).

Un día de 1991, al comienzo del taller, saqué esta foto. Nicanor está pensando, mirando para adentro, y yo me aproveché de eso para disparar sin que él se diera cuenta.



“El hombre imaginario”, 1991 (foto de Luis Emilio Briceño).³

Al año siguiente, en el día de su cumpleaños, me embarqué en un avión ruso y me fui por 23 años fuera de Chile. Nunca lo volví a ver, y eso que el profe duró hartoo tiempo (¡103 años!).

No lo volví a ver, sin embargo, guardo de él con especial cariño un testimonio personal. Lo comparto aquí con ustedes:

³ Prohibida su reproducción sin el consentimiento del autor.

Luis Emilio Bricceno asistió
a mi Taller de Ingeniería del
año pasado y se distinguió como
uno de los estudiantes más indus-
triosos y responsables. Brillantísimo.
Lo considero acreedor a todo.

Nicanor Parra

24 Abril 1992

Parra: Seminario Ubicatex, Cáchalas Never¹



Por Rodrigo Asenjo Fuentes²

Escribo estas líneas con el agradecimiento, gratitud y amor que me suscitó la poesía de Nicanor Parra, que desde adolescente rondaba mi casa a través de una vieja edición de *Obra Gruesa*, de Universitaria, así como una segunda edición de *Poemas y anti-poemas*, ejemplar que mi querido amigo y profesor de filosofía del Instituto Nacional, Ricardo Leiva, me había prestado –y que nunca le devolví–, y que leía con pasión y desenfreno. Había otros libros de poesía en casa: *Platero y yo*, del Nobel español Juan Ramón Jiménez; *Poesías* –un antiguo y arrugado ejemplar–, de Amado Nervo; *No hay lugar*, de Armando Uribe. También, recuerdo vívidamente *Muertes y maravillas*, de Jorge Teillier, en la edición original (tapa azul) de Universitaria (que aún hoy me sigue conmoviendo); y, cómo no, *Tala*, de la gran Gabriela Mistral, poemas que mi querida madre solía recitar con su bella, encantadora y suave voz.

Rüdiger Safranski puso estas palabras en boca de Nietzsche, “la desgracia de las artes modernas está en ‘no haber manado de tales

¹ Las fotografías de Parra en clases son de Marcelo Porta. El resto de las fotografías son del cuaderno universitario que el presente autor usó en el curso Literatura I, 1983, cuyo profesor era Nicanor Parra.

² Es ingeniero civil por la Universidad de Chile, empresario y escritor. Fue estudiante de Nicanor Parra y Enrique Lihn en la escuela de ingeniería de la Universidad de Chile en los años ochenta. rasenjof@gmail.com

fuentes misteriosas'.³ Como “fuentes misteriosas” Safranski se refiere a las fiestas dionisiacas que se celebraban en la antigua Grecia. Esa fuente de inspiración, haciendo un ejercicio de traslación conceptual quizás no menor, pero no por ello no válida, Parra la había descubierto en el hablar y la vida sencilla “del pueblo”, pero además agregándole –y esto es central– una soterrada y profunda reflexión, que en cada uno de sus poemas (y antipoemas) pulsaba por salir; y cuando por fin salía, al lejano lector lo golpeaba y lo traspasaba de preguntas, diría, existenciales, y del (posible) sin sentido de la vida. Uno de estos poemas-filosóficos-existencialistas (entre otros aspectos) era, cómo no, *Soliloquio del individuo*, poesía con el que finaliza su excelente libro de 1954 *Poemas y antipoemas*, que decía más o menos así:

Yo soy el individuo / Primero viví en una roca/ (allí grabé
algunas figuras) / Yo soy el individuo / Primero tuve que
procurarme alimentos, / Buscar peces,
pájaros, buscar leña...

En fin, el individuo sigue haciendo cosas, moviéndose y buscando caminos, terminando el poema de esta dura manera:

Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,
A esa roca que me sirvió de hogar
Y empiece a grabar de nuevo,
De atrás para adelante, grabar
El mundo al revés.
Pero no: la vida no tiene sentido.⁴

No era difícil darse cuenta de que su poesía mostraba la visión ridícula y absurda de la vida, lo que, en mi opinión, lo emparentaba grandemente con la obra de Franz Kafka, por ejemplo, con su inacabado libro *El Castillo*, en el que el protagonista, el agrimensor (actual topógrafo) K –ese es su nombre, “K”– es llamado por trabajo por el señor del castillo, y la burocracia nunca lo hace llegar a él, a consecuencia de lo cual, durante semanas flota en el sinsentido de

³ Safranski, R. (2019). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Buenos Aires: Ed. Tusquets. P. 63.

⁴ Parra, N. (1983). *Obra Gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. Pp. 48-52.

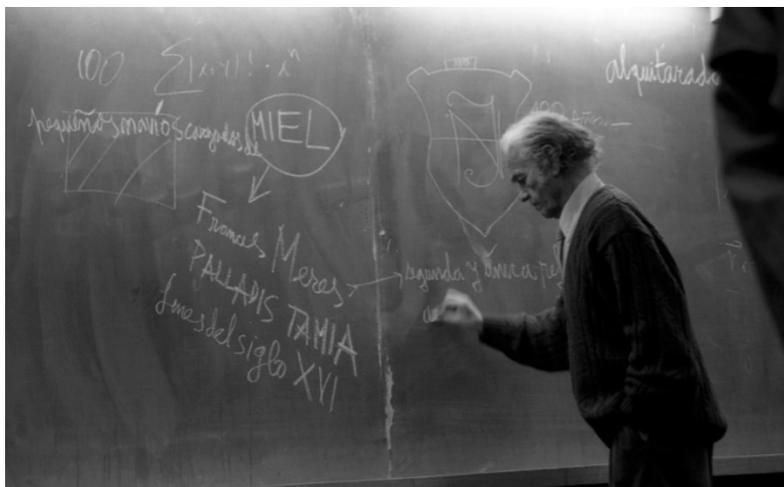
no poder hablar (y recibir instrucciones de trabajo) del que sería su patrón, no pudiendo desarrollar, entonces, una “vida normal”.

Tras las risillas de muchos escritos de Parra había un cuestionamiento, no poco amargo, y eso era, justamente, lo que me atraía de él.

Saber que Parra y el gran físico Igor Saavedra –aunque el puntaje no me dio para tener clases con él– eran profesores allí, me decidió, finalmente, elegir a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile para estudiar ingeniería civil, ese año amargo de 1983 (con todo el dolor que significaba que un año antes, mi querido padre había fallecido).

En fin, pude tomar clases con Parra el semestre de primavera de ese mismo año. Mis recuerdos de aquella época están escritos en mi libro (pronto a publicarse) *El cometa Halley sobrevuela Santiago. Memorias de un joven en los '80*, cuyo capítulo transcribo íntegro, a continuación, para terminar este exordio-homenaje:

La sala, completamente abarrotada, esperaba sentada, nerviosa, la clase de Literatura de Nicanor Parra. Clase que –eso esperábamos– nos sacaría de la mente perdidas ecuaciones, inecuaciones y funciones en R^N que habíamos rumiado una y otra vez. Llegado a la sala, el lejano murmullo callaba y nuestros ojos iluminaban su silente figura. Estábamos frente al innovador del arte de la poesía, Premio Nacional el '69, premio menor, debiéndosele dar –eso pensábamos– el Nobel, o al menos el Cervantes (el Nobel español, que, en efecto recibiría más tarde, el año 2011).



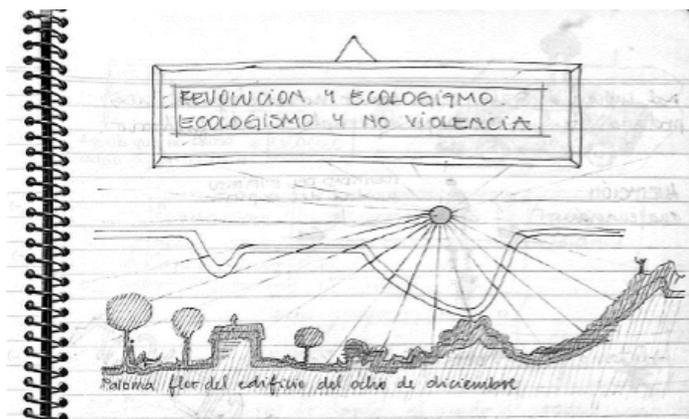
Nicanor Parra en clases, escribiendo sus característicos apuntes en el pizarrón, en la tradicional sala G105 de Geología (foto de Marcelo Porta).⁵

En clases se encendía pronto Parra, con largos ratos de suelta inspiración, improvisando y escribiendo nuevos antipoemas y reflexionando en voz alta a medida que sus punzantes palabras caían aladas de su boca, no exentas de humor, y, sobre todo, profundidad, presteza y antigua sabiduría campesina (traída desde Chillán hacia la cordillera, mezclada con la alta física de Oxford).

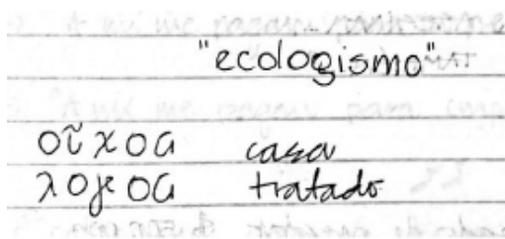
Parra, con ojos abiertos y frente arrugada, hacía gala de su defensa de la ecología, interrogándonos con frases que sabían a arbustos, pastos, troncos y celestes nublados cielos, cuando ese tema, la ecología, era (como tantos otros), absolutamente invisibilizado, y que conectaba rígida y directamente con la filosofía de Schelling, al machacarnos suavemente que el hombre no era el centro del universo (antropocentrismo), sino la naturaleza (*naturalezacentrismo*), idea que no dejaba también –en el fondo– de direccionarnos hacia el querido panteísmo. Pero en mi caso, mi amor por la naturaleza venía desde lejos, desde el riego de las melgas de la soñada y poética huerta de niñez (ocho años antes) en La Florida, donde, exquisitamente, la

⁵ Prohibida su reproducción sin el consentimiento del autor.

poesía colgaba fragante desde enhiestos tallos y hojas de tomates y albahacas.



La primera clase (¿o casa?) del viernes 12 de agosto de 1983 comenzó con la etimología de la palabra ecología:

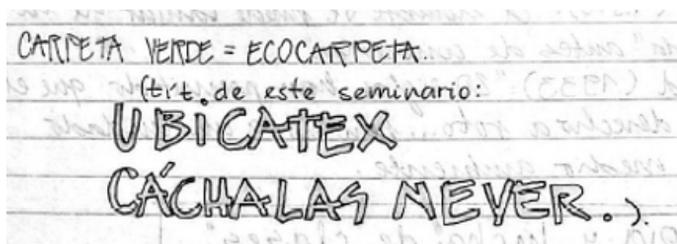


«Ecología» era el “tratado de la casa”.

“Seminario Ubicatex, Cáchalas Never”. Ese ramo, Literatura I (nombre oficial), en realidad se llamaba “Ubicatex, Cáchalas Never”⁶; así se llamaba el seminario aquel, en el que yo estaba

⁶ Este era el nombre interno que usaba Nicanor Parra para sus clases del año 1983, pero formal y oficialmente el curso se llamaba “Literatura I” (N. del E.).

cómodamente sentado junto a unos sesenta compañeros de curso, con Parra al frente como increíble profesor.



Ahora recuerdo algunas de sus punzantes frases, aquí van (póngase cómodo y relájese): “Entre el comunismo/capitalismo y la contaminación, prefiero la contaminación”, (lo que –entre otras cosas– daba cuenta de su independencia política)...; “Nixon llamaba atorrantes a los hippies, eso implica, que los atorrantes crearon el término ecología” –ja, ja, ja (risas)–; “Nikita Krushev le dijo una vez a Nixon: ‘Ustedes son unos explotadores’, y el presidente de Estados Unidos, riendo, le respondió:...‘explotadores no, ¡hombres de negocios!’” –ja, ja, ja (nuevas risas)–. Nos repetía que “interés de pocos, problema de todos”; “Los capitalistas no se detienen ante nada por unos pocos pesotes”. Otra vez, muy serio, nos dijo, “... no hay bandera roja [en mi discurso], a lo más una con arcoíris”. Nos hablaba de Bakunin y del anarquismo; y también del famoso *Contrapunto entre el mulato Taguada y don Javier de la Rosa*, ocurrido el año 1830, en San Vicente de Tagua-Tagua... “A los ecologistas también los asesinan... –y levantando la voz repetía– ¡también los asesinan!”; “Ronald Reagan le dijo a Yuri Andropov: ‘A mí me pagan por impedir que llegue el comunismo’; a lo que el Secretario General del Partido Comunista Soviético de entonces, secamente –a lo ruso–, respondió: ‘Y a mí me pagan por impedir que llegue el capitalismo’”, (recordemos que estábamos en plena extraña época de Guerra Fría). Esas eran algunas frasecillas que con su mirada increpante salían danzando de la boca del poeta en el Seminario “Ubicatex, Cáchalas Never”...

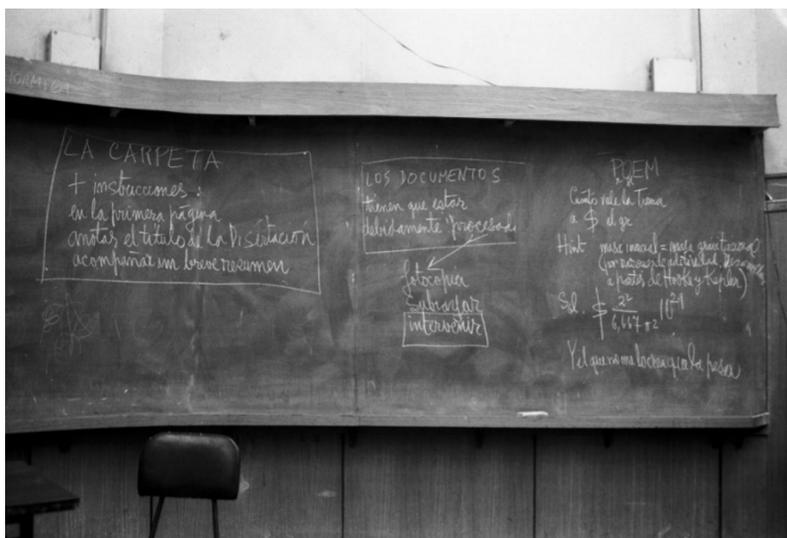
Esas eran las clases de Nicanor Parra del curso Literatura I, del semestre primavera de 1983. Se reía, nos contaba chistes, y escribía en la pizarra poemas novísimos.

Un trabajo que nos encomendó se basaba en transcribir anotaciones realizadas en murallas y puertas de baños, de las que en la escuela habían de dos tipos: políticas-antidictadura y, ¡oh!, sexuales, impropias de lo que uno pensaría que debería ser un “universitario” (materia de estudio, sin duda, para un freudiano).

Las clases de Parra eran un exquisito diálogo con las serias y duras clases de física y cálculo, perfecta dialéctica desde donde hegelianamente tendía a brotar realidad, poesía y espíritu.



Todo se removía al son de Parra. Nosotros observábamos con cierto humor (no nos quedaba otra, risas nerviosas, tal vez) esa quebrazón de logaritmos, desestabilización de ecuaciones y lejanos teoremas que salían desde sus impertérritas iluminadas digresivas palabras. El mito de la poesía entonces se transformaba en duros cuestionamientos a nuestro propio quehacer y ser.

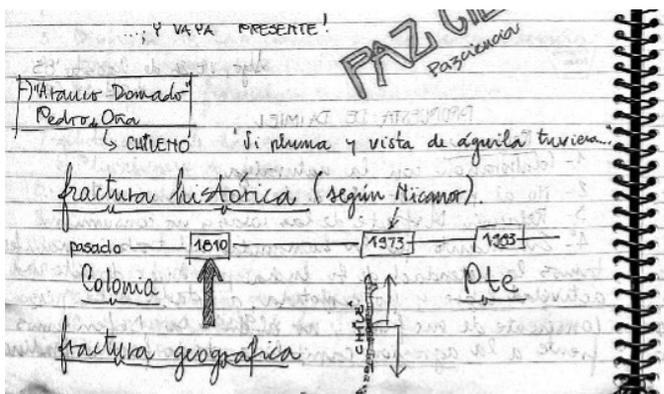


Sus apuntes en la pizarra eran muy parecidos a los apuntes de sus cuadernos (N. del E.) (foto de Marcelo Porta).⁷

Lo que no obstaba que, en ciertos minutos, nos distrajáramos, dibujáramos “monos” y figurillas en nuestro adorado cuaderno, que daba *llamaradas e ímpetu*, el cuaderno de las clases de Nicanor Parra Sandoval, de Literatura I, del semestre de primavera de 1983. Otras veces esos dibujos eran resultado de la reflexión que teníamos de sus punzantes palabras.

⁷ Prohibida su reproducción sin el consentimiento del autor.

Su caminar fuera de la sala de clase era serio, en eterna reflexión y como saboreando palabras.



Años después vi a Nicanor caminando muy concentrado, por el pasillo del antiguo edificio de la escuela. A lo lejos irradiaba una extraña e inmensa aura de profunda soledad. Yo pasaba cerca de él, pero él iba en lo remoto, habitando otro mundo. Me miró serio, saludándome fríamente, moviendo secamente la cabeza, coronada de blanca cabellera peinada hacia atrás y largas patillas. Con extensos pasos salía hacia Beauchef, mientras yo caminaba rapidito a una prueba (¡uy!) de Dinámica de estructuras –con Saragoni⁸– hacia el Edificio Central, tragándome entonces las ganas de comentar con él su novísimo poema *El hombre imaginario*:

Y en las noches de luna imaginaria
sueña con la mujer imaginaria
que le brindó su amor imaginario
vuelve a sentir ese mismo dolor
ese mismo placer imaginario
y vuelve a palpitar
el corazón del hombre imaginario.⁹

⁸ Profesor de ingeniería civil estructural de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile (N. del E.).

⁹ Estrofa de *El hombre imaginario*. En Parra, N. (1985). *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes. Pp. 102-103.



Sin duda, a través de la poesía y el recuerdo mantenemos contacto, Nicanor.

A manera de posfacio. Y ahora doy gracias a Nicanor Parra. Gracias, Nicanor, por tu desenfreno, por tu locura, que avivaba sesos dormidos y regalones. Viva Parra y todos los que promueven el pensamiento, que por definición es PURO MOVIMIENTO, pero que tiende a RIGIDIZARSE, paralizarse. Y los Parra & Cía. lo que hacen es FLUIDIFICARLO con letras sueltas y palabras que son puras LLAMARADAS. Gracias, gracias, Parra, y, por cierto, también, gracias a la querida escuela de ingeniería de la Universidad de Chile.

- FINIS -

La última clase

Por Vicente Carrasco Díaz¹

Nicanor aparecía en su Volkswagen escarabajo, con sus maletines de cuero. Las clases eran en la sala principal del edificio de geología, y siempre había oyentes tanto de la fcm como de por ahí. Abordaba distintos temas, mezclando historia, física, poesía y anécdotas, leyendo cosas, recitando, citando a Shakespeare, bromeando. Le daba con temas, como la leyenda de Popol Vuh, y entre medio, dibujaba un péndulo simple y terminaba escribiendo una fórmula de la frecuencia lambda y citando a Coriolis.



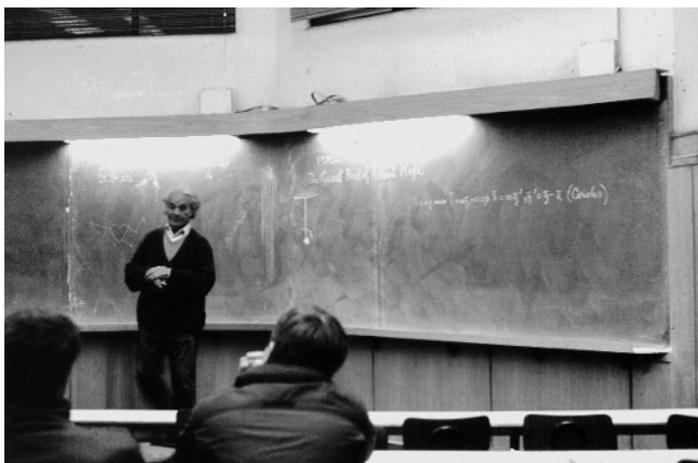
Fotografía de la colección personal del autor.

La mejor anécdota que recuerdo ocurrió cuando Nicanor contó que se había enterado de que una novia que tenía le había sido infiel. El relato fue animado por la imitación: la encaró preguntándole, con los ojos bien abiertos, “¿por qué?”, y haciendo todo tipo de gestos imitó a la novia respondiendo “¿por qué por qué?”. Relato e imitación de por medio, se desató una carcajada general, luego de lo cual, él dio toda una explicación filosófica.

¹ Es ingeniero civil industrial por la Universidad de Chile. vicente.carrasco.diaz@gmail.com



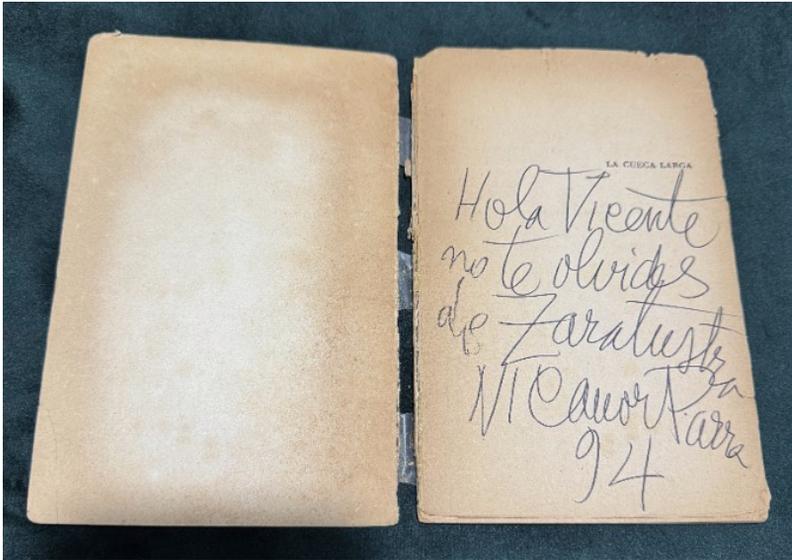
Fotografía de la colección personal del autor.



Fotografía de la colección personal del autor.

La última clase fue especial, y escribió un poema en la pizarra: “estimados alumnos”. Al finalizar la clase, varios nos acercamos a pedirle que firmara algún libro. Yo andaba con una copia de bolsillo, roñosa, de *La Cueca Larga*, un libro que tenía cuarenta años y seguro encontré por ahí. Cuando se la pasé, la miró y se mostró extrañado.

Luego, escribió un saludo con el tema que lo había tenido pegado durante todo el semestre, *Así hablaba Zaratustra*: "No te olvides de Zaratustra", me escribió. Inolvidable, Nicanor.



Fotografía de la colección personal del autor.

Cisnes de cuello negro

Lo había acompañado varias veces a hacer clases, pero siempre lo esperaba en el patio o en la camioneta. En la kleinbus, como le decía él. Eran los días en que el Papa vino a Chile y predicaba que el amor era más fuerte. Me quedaba estudiando mis partituras.

Un día yo no quise quedarme afuera. Justo era la última clase del año. Mientras estaba refugiada en las partituras rítmicas veía cómo se desplazaba de un lado a otro, dominando el escenario en todas sus dimensiones. De a poco fui saliendo de mi rítmica y puse atención en la clase. De repente apretó play en una grabadora y empezó a sonar "Angie", de los Rolling Stones.

Cuando terminó la canción, bajo un silencio absoluto, escribió en el pizarrón: "Adiós estimados alumnos, y ahora a defender a los últimos cisnes de cuello negro que van quedando en nuestro país: a patadas, a combos, a lo que venga. La poesía nos dará las gracias". Se me apretó la garganta y los aplausos me pillaron desprevenida. Guardó uno por uno sus libros en el maletín. Sabía que esos aplausos durarían bastante, así que se tomó su tiempo.

Nunca olvidaré esa despedida. Salimos con un grupo de estudiantes que no querían despegarse de él.

Violeta & Nicanor

Dos almas cuasi gemelas



Violeta & Nicanor



Por Patricia Cerda¹

Violeta & Nicanor es el título de una novela que publiqué el año 2018 en Chile y Colombia, que entretanto ha sido traducida al chino. Lo cierto es que yo pensaba escribir una ficción basada en la vida y obra de Violeta Parra, a propósito del centenario de su nacimiento en octubre del 2017. Como vivo en Berlín, viajé a Chile a recorrer los lugares sagrados de que hablaba Nicanor Parra; vale decir, aquellos en que vivieron siendo niños y jóvenes. Fui a San Fabián de Alico, a San Carlos, a Chillán, a Lautaro y recorrí las casas en que vivió el antipoeta. De regreso en Berlín, escribiendo la novela, Nicanor se introducía en el texto con insistencia. No había forma de mantenerlo alejado. Decidí cambiar el tema y escribir una novela sobre los dos. Sería la primera vez que los hermanos estarían juntos en un texto. Nicanor aún vivía. Pensé que se iba a poner contento al saber de esta novela, porque él siempre se quejó de que los vieran por separado, siendo que Violeta y él eran la misma persona. Bastaba que ella o él pensaran algo, para que al otro también se le ocurriera. Me lancé entonces a reconstruir su entrañable relación y a profundizar en los alcances que esta tuvo para la cultura chilena. Sin duda nos regalaron una nueva mirada, más lúcida y madura, sobre nosotros

¹Nacida en Concepción, Chile, 1961. Vive desde 1986 en Alemania. Doctorada en Historia en la Universidad Libre de Berlín. Ha publicado las novelas *Mestiza*; *Rugendas*; *Violeta & Nicanor*; *Luz en Berlín*; *Las infames*; *Bajo la Cruz del Sur*; *Ercilla y las contradicciones del Imperio*; y *Lucila*. Es considerada por la crítica chilena como una narradora fascinante e importante. Ha sido traducida al alemán, inglés, árabe y chino. patcerdap@gmail.com

mismos. Vale decir, nos hicieron evolucionar. Como el mismo Parra expresó en un artefacto: *Una manzana buena regenera a un millón de manzanas podridas.*

La novela *Violeta y Nicanor* comienza in medias res con una imagen; la reconstrucción de un momento que Nicanor comentó una vez en una entrevista: cuando vio por primera vez a su hermana en acción en la calle:

El hermano mayor dejó la lectura un momento y fue a mirar por la ventana de la sala, a ver qué pasaba. Había escuchado acordes de guitarra y la voz de su hermana Violeta. Movi6 las cortinas con cautela y constat6 algo que no le gust6: ¡Ella y sus hermanos estaban cantando en la calle! Violeta en el centro y los otros secundándola como podían. Eduardo con las palmas, Hilda en la segunda voz y Roberto usando sus muslos como instrumento de percusión. En el suelo, una chupalla para recibir las monedas...

En esa entrevista Nicanor comentó la vergüenza que sintió. Más tarde dirá que Violeta siempre fue *abajista*, mientras él se declaraba *arribista*. Nicanor lo era, por cierto, pero no en el sentido irónico que él le dio en esa conversación: el hermano mayor aspiraba a transformarse en vocero y conciencia de su tribu. La intuición de tener algo fundamental que decir sobre ella, su tribu, es temprana en él. Tenía unos 14 años cuando escribió su primer poema que tituló *Los araucanos, los españoles y los chilenos*. Un poema épico en versos alejandrinos de catorce sílabas métricas rigurosamente rimadas. Sabemos de esa primera incursión en la poesía por su propio testimonio. En ese tiempo vivía con su familia en los suburbios de Chillán. Su madre viuda mantenía a sus ocho hijos a duras penas con sus trabajos de *modista de trastienda*, como se lee en el poema *Epitafio*. Poco después Nicanor se fue a vivir a la casa de un vecino, a cuyo hijo le daba clases privadas de matemáticas. Sus hermanos sufrieron por esa decisión. Violeta lo iba a ver a la escuela y le preguntaba por qué se había ido. Una boca menos que alimentar, respondía él.

Al poeta le gustaba compartir momentos dramáticos de su biografía, tanto en las entrevistas² como en su poesía. Su vida era para él una superficie en la cual se podían ver los reflejos del modus operandi del Ser. La paradoja de verse a sí mismo como un hombre cualquiera de la calle y, al mismo tiempo, como un vocero que vino a este mundo a decir *verdades del porte de un buque*, atraviesa toda la obra parriana. Es lo que la hace tan intrínsecamente humana. En 1996, cuando la Universidad de Concepción le otorgó el grado de Doctor Honoris Causa, en su *Discurso del Bío-Bío* expresó:

La primera vez que pasé por aquí,
de esto hace una porrada de años,
fue en condición de lazarillo de vendedor ambulante: frutas,
verduras, útiles de escritorio...
No olvidaré jamás ese canasto de mimbre.
Tendría unos 12 o 13 años.
Estaba en el 2° o 3° Año de Humanidades
En el Liceo de Chillán...
Ahora soy Doctor Honoris Causa, caramba.
El Oráculo tenía razón
Cambia todo cambia.

El próximo paso en la vida del futuro poeta fue irse a Santiago a terminar las Humanidades. Esto fue en enero de 1932. Se alojó en la casa de un profesor conocido, quien le ayudó a postular a la beca de la Liga Protectora de los Estudiantes Pobres. Gracias a ella entró al Internado Nacional Barros Arana, donde haría amistades motivantes que lo acompañarían el resto de su vida, como Luis Oyarzún, Jorge Millas y otros. Dos años después llegaba su hermana Violeta a la capital invitada por él. Le organizó un lugar donde vivir en casa de parientes y la inscribió en la Escuela Normal. Esperaba que ella hiciera una carrera académica. Veía la creatividad e inteligencia de Violeta y sentía la necesidad de encauzarla. Pero Violeta no se sintió bien estudiando. No le interesaba lo que aprendía y sufría porque no la dejaban tocar la guitarra. Se salió del establecimiento y siguió

² Cárdenas, M. T. (2010). *Así habló Parra en El Mercurio*. Santiago de Chile: Ediciones El Mercurio-Aguilar. Ver también Morales, L. (1990). *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Tjamar.

haciendo lo que más le gustaba, su actividad principal desde su niñez: cantar en boliches para ganarse la vida. Junto con su hermana Hilda formó el dúo *Las hermanas Parra*.

La forja del poeta

Nicanor recalcó varias veces lo importante que fue para él leer la *Antología de la poesía chilena nueva* de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, publicada en 1935. Lo dejó profundamente insatisfecho. ¿Por qué estos poetas hablan en difícil?, se preguntó. Ese lenguaje no tenía nada que ver con la claridad, la ironía y el *panpanvinismo* con que se expresaba el hombre de la calle. Años más tarde, en su libro *Versos de salón* (1962), dirá que los conceptos que manejaban estos poetas eran: “Tablas viejas devueltas por el mar... / Surrealismo de segunda mano / a la última moda de París”. Sintió la urgencia de liberar a la poesía chilena de la solemnidad y la pretensión que se le había ido acumulando durante décadas. Para eso era necesario aplicarle un terremoto.

Pero de 1935 a 1954, en que publicó *Poemas* y *Antipoemas*, hay diecinueve años. Todo ese tiempo se demoró en llegar el remezón. Entre tanto, Parra estudió Matemáticas y Física en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile y partió a trabajar como profesor al Liceo de Chillán. Allí conoció y obtuvo el visto bueno de Gabriela Mistral, cuando ella pasó por esa ciudad en un viaje de reencuentro con su país. “Si esta es la nueva poesía chilena, estoy con la nueva poesía”, dijo Mistral después de escucharlo. El terremoto de 1939, que dejó a la ciudad en ruinas y la búsqueda de nuevos horizontes, lo llevaron de regreso a Santiago. Allí se casó y trabajó como docente en la Universidad de Chile hasta que obtuvo una beca para estudiar Mecánica Avanzada en Estados Unidos. Ya estamos en 1943. Tanto su paso por Chillán, como sus andanzas en la capital y la inmensa soledad que sintió en Estados Unidos, condensaron en poemas que él catalogó como *Ejercicios respiratorios*. Escribir consistía en arrancar una experiencia del curso ciego de los acontecimientos y desmenuzarla en vivencia y trascendencia; en lo relativo y lo absoluto. La luz no estaba fuera de las situaciones, sino dentro, en la mirada que abría hacia lo humano.

A su regreso a Santiago, en 1945, siguió buscando, como él mismo explicó en una entrevista, “la entrada y la salida del laberinto en que estamos”. Más allá de la certeza de que la vida no cumplía lo que prometía, trataba de develar el mecanismo. Las búsquedas siguieron en Oxford, hacia donde partió en 1949 a estudiar Cosmología con una beca del Consejo Británico. Allí la poesía terminó por derrocar a las matemáticas. En vez de asistir a clases, se dedicó a leer y a rimar. En su último año en Inglaterra conoció a la sueca Inga Palmén, su segunda esposa, quien se fue con él a Chile en 1951. En la maleta iban muchos de los poemas del libro-terremoto.

Publicó trece de ellos en la revista *Anales de la Universidad de Chile* con una introducción de Enrique Lihn. Esto significó que otros poetas jóvenes, como Alejandro Jodorowsky, lo visitaran en el departamento que arrendó en Mac-Iver 22. Parra, Lihn y Jodorowsky organizaron la primera acción poética pública en Chile: una suerte de collage en forma de diario mural llamado *Quebrantahuesos*, que pegaban en las ventanas de un restaurant en una calle céntrica de Santiago.

La forja de la Compositora

Violeta, entre tanto, se había casado y separado y tenía dos hijos: Isabel y Ángel. Seguía cantando en los boliches con Hilda y en los años cuarenta había incursionado en la música española. Formó parte de una compañía de flamenco, pero la dejó porque no era lo suyo. Cuando Nicanor regresó de Londres, *Las hermanas Parra* cantaban cuecas y tonadas en un bar en la Gran Avenida. Un día de 1951, Violeta fue a visitar a su hermano y lo encontró leyendo el ensayo *Poesía vulgar de Chile*, de Rudolf Lenz. Tenía el libro abierto sobre su escritorio. Le explicó que estaba estudiando las cuartetos de un contrapunto y se las mostró. Violeta se asombró. Comentó que esos eran los versos que cantaban los borrachos de Chillán. Violeta le mostró cuartetos y décimas propias, estrofas de las canciones que cantaba con Hilda, y Nicanor le aconsejó que se dedicara mejor a recopilar la poesía y la música popular chilena. Le hizo ver que estaba predestinada a aquello.

Comenzó recopilando en la comuna de Barrancas, donde vivía su madre. Clarisa Sandoval conocía a Rosa Lorca, una mujer mayor que sabía bastante de folclore. Ella la llevó a la casa de Juan de Dios Leiva, un octogenario que recitaba versos a lo divino. Este la mandó al fundo *El Porvenir* en Puente Alto, donde era inquilino Isaías Angulo. *El Profeta*, así lo llamaban, cantaba *versos a lo poeta* acompañado de un guitarrón de veinticinco cuerdas de alambre. La segunda vez que lo visitó, llevó a Nicanor, porque Angulo le había anunciado que en su casa iba a haber un *huireo* o reunión de cantores populares. El encuentro tuvo algo de clandestino. Había un sentimiento de complicidad y mucha consistencia en la atmósfera. La consistencia que da la tradición. Violeta y Nicanor absorbían todo, nutriendo su creatividad. De ese tiempo es la tonada *La jardinera*.

El primero en escuchar las composiciones de Violeta era Nicanor. La grabación de *La jardinera* fue idea de él. Contó en una entrevista que él mismo la llevó en su escarabajo a los estudios de RCA. El técnico le informó que Ramón Campos iba a acompañar a Violeta con la guitarra, pero Nicanor se negó. Cuando el mentado apareció en la caseta de grabación, Nicanor le exigió que se retirara. El tema fue un éxito radial. Violeta Parra se hizo conocida como la compositora que hacía visibles manifestaciones de la tradición popular chilena. Hasta ese momento, esa tradición era vista por la burguesía con una mezcla de desprecio y vergüenza por considerarla bárbara. Violeta mostraba la belleza que nació de la mal llamada barbarie.

Nicanor siguió acompañando a su hermana a sus incursiones recopiladoras. En Santa Rita de Pirque conoció a Emilio Lobo, un hombre multifacético, experto en cantos históricos por su memoria prodigiosa. Se sabía muchas décimas sobre la guerra de 1879 que en su tiempo publicó la *Lira Popular*, recopiladas por Rudolf Lenz e incluidas en varios volúmenes por la Universidad de Chile. Nicanor en parte las conocía. Vio en Lobos una fuente de inspiración y lo invitó a pasar un tiempo en su casa. Entre tanto, se había cambiado a vivir a La Reina. El poeta popular pasó varios meses con él. Nicanor solía invitar a sus amigos escritores para que también lo escucharan.

Ver a Violeta llegar con su grabadora era una experiencia nueva para los cantores. La grabadora le daba un aire especial a la reunión. Era un adelanto técnico que ellos no conocían. Como la recopiladora entraba tan humilde a los terrenos de la tradición, a los cantores no les costaba nada abrirse, a pesar de las cintas. Primero cantaba ella los temas propios inspirados en sus recopilaciones: *La jardinera*, *Qué pena siente el alma* y *Casamiento de negros*; entonces, en seguida preguntaba a sus oyentes: “¿Y ustedes se acuerdan de alguna canción?”

De los alrededores de Santiago siguió a la región del Maule acompañada, a veces, por Nicanor, por su hijo o por su nuevo marido, Luis Arce. El *modus operandi*, como ella contó en entrevistas, era el siguiente: tomaba cualquier tren al Sur y se bajaba en el pueblo que *le tincaba*. Su acompañante debía limitarse a seguirla. Caminaba desde la estación por una calle larga —los pueblos del Valle Central eran entonces una sola calle larga— con calor, con frío, con lluvia hasta que encontraba un rostro que le despertaba confianza para preguntar por el cantor o la cantora del pueblo. La respuesta de los lugareños era siempre precisa. Ellos mismos la llevaban a sus casas. Muchos textos de canciones se habían olvidado, pero ella lograba armar la canción completa escuchando a intérpretes de diferentes pueblos, porque lo que había olvidado un poeta de Rancagua lo recordaba una cantora del Maule.

Nicanor la esperaba ansioso en La Reina. Desde que su hermana había comenzado a recopilar aparecían facetas nuevas de su personalidad. Había encontrado su destino. La doctrina de Píndaro *convíertete en quién eres*, aplicada a la perfección. Cuando Violeta le mostró su nueva composición *Casamiento de negros*, la relacionó con el romance burlesco *Bodas de negros*, de Francisco de Quevedo. No sabía que había una versión chilena de ese poema convertido en parabién. Quiso saber cómo había llegado a él y ella le contó que había escuchado una versión en la rivera del Maule y otra cerca de Rancagua. Pero la melodía era propia. Nicanor la puso en contacto con su amigo Tomás Lago, que era presidente de la Sociedad del Folclore Chileno y director del Museo de Arte Popular para que le organizara un concierto.

Dos famosos

Llegamos a 1954, año importante para los hermanos Parra. Nicanor mandó sus poemas a un concurso del Sindicato de Escritores y se ganó el primer lugar. Ese mismo año fue publicado *Poemas e Antipoemas* por la editorial Nascimento. Durante meses no se habló de otra cosa en los cafés y bares de Santiago en que se reunían los poetas. El catedrático de la Universidad de Concepción, Jorge Elliott, escribió un ensayo de una página y media en *El Mercurio*, en que ponía los antipoemas a la altura de Neruda y Huidobro. Gonzalo Rojas comentó en otro medio: “Es una poesía que purifica la atmósfera pesada de los versificadores truculentos nacionales que enturbian las aguas para hacerlas creer más profundas”. El libro se vendió bien. La primera edición se agotó rápidamente. Era el terremoto que había pensado aplicarle a la poesía chilena. La lectura de Nicanor Parra transformó incluso la poesía de Pablo Neruda. En *Estravagario y Odas elementales* se lee una repentina ausencia de solemnidad y una frivolidad nueva y algo forzada, de la cual el mismo Parra tomó nota. Comentaré a propósito de eso: “Antes de que llegara yo, en Chile no se podía escribir nada sin el consentimiento de París.”

Violeta, por su parte, comenzó en 1954 un programa semanal en la Radio Chilena: *Así canta Violeta Parra*, en que mostraba composiciones propias y recopiladas y explicaba todo lo relacionado con ellas: su origen, las situaciones de interpretación, cómo se bailaban y con qué instrumentos se tocaban. Uno de sus oyentes más fieles era, por supuesto, Nicanor. El tono en que su hermana hablaba de folclore en la radio era de una ternura especial. Era la voz de quien comparte un secreto profundo. Las cartas de felicitaciones que llegaban a la radio llenaban sacos: desde el anciano campesino hasta el sofisticado intelectual agradecían su aporte. Pronto comenzaron a llamarla de otras estaciones radiales para que creara nuevos programas de folclore. Todo esto le valió el premio a la mejor folclorista del año 1954. En enero de 1955 firmó un contrato con el sello Odeón para grabar cinco discos, pero tuvo que aplazarlo por una invitación al Festival de la Juventud de Varsovia.

Violeta no quiso regresar de inmediato a Chile. Antes viajó a París con la esperanza de poder mostrar su arte en la Ciudad Luz. Los hermanos Duvauchelle le permitieron dormir de clandestina en su habitación, mientras encontraba donde ubicarse. Y tuvo suerte. En el bar *L'Escale*, que ofrecía música latinoamericana y española en vivo en la calle Monsieur le Prince, le dieron una oportunidad. El local era frecuentado por escritores latinoamericanos como Gabriel García Márquez, Julio Ramón Ribeyro y Alejandro Jodorowsky. Su presentación fue un éxito. La dueña, Madame Louise, la contrató y le dio tres mil francos en adelanto. En sus *Décimas* contará:

Con tres billetes de a mil
voy a mi cuarto clandestino
llevé donde mis amigos
mi primer sueldo en París.

El trabajo en *L'Escale* le permitió arrendar un cuartito en la misma calle del bar, en los altos de la librería Hispanoamericana. Regresó a Chile en noviembre de 1956. Recién entonces pudo grabar el primer volumen de la serie *El folclore de Chile*.

Los hermanos en Concepción

En noviembre de 1957 Violeta fue invitada por el rector de la Universidad de Concepción, David Stitchkin, a crear el Museo Nacional de la Música Popular Chilena en una casona colonial ubicada en la calle Caupolicán, frente al parque Ecuador. La edificación ocupaba media cuadra y era sede, también, de la Casa del Arte. Uno de sus docentes era el pintor Julio Escámez, quien en ese tiempo trabajaba en un mural sobre la historia de la medicina en Chile, por encargo de la dueña de la farmacia Maluje. Escámez le adelantó que la iba a retratar en el mural y ella se propuso hacer todo lo posible por enamorarlo. Era ocho años menor, pelo oscuro y abundante. Usaba unos lentes ópticos con mucho aumento que lo hacían verse como un actor italiano, un Mastroianni nacional.

Sus primeras andanzas recopiladoras fueron en el mercado de Concepción, lugar al que llegaban los campesinos con sus productos. Allí Violeta escuchó cuecas y tonadas de una frescura nueva para ella. Algo pasaba en la región del Bío-Bío. En Millahue, Laura Bastida le mostró la polca *Yo también quiero casarme* y le habló de algo que Violeta, en parte, ya sabía: la cueca era una metáfora de la conquista de la mujer por el huaso. El escobillado y el zapateo eran dos avances en la comunicación entre los danzantes *a la tripa pollo*; vale decir, con frenesí. Recopiló muchas de ellas en la zona de Hualqui.

Y en todas partes encontraba instrumentos, textiles y artefactos para el nuevo museo. La inauguración estaba pensada para principios de enero de 1958, cuando tuviera lugar la cuarta Escuela de Verano de la Universidad de Concepción. El programa del evento incluía un encuentro de escritores que contaría con la presencia de Nicanor.

Le llevó de regalo su nuevo libro *La cueca larga*, publicado en Buenos Aires. Se trataba de una edición numerada de mil ejemplares que incluía el poema *Defensa de Violeta Parra*. Más que en ningún otro trabajo suyo, el poeta destilaba allí proverbios y sentencias de la picaresca del campo chileno. Violeta comenzó de inmediato a musicalizar *La cueca larga de los Meneses* para incluirlo en su próximo disco. Otro regalo de su hermano en ese reencuentro fue el poema *Martín Fierro*. Se lo pasó para motivarla a que escribiera su vida en décimas. Violeta comenzó a rimar de inmediato. El resto del verano del año cincuenta y ocho, alternó la escritura con la pasión por el pintor. Todo iba bien, hasta que Julio Escámez asistió a un concierto suyo con otra mujer. No lo pudo soportar. Dejó de cantar. Le iba a dar un guitarrazo, pero él se cubrió la cabeza con los brazos. En sus *Décimas* vertió:

Engaños en Concepción:
Dejó sangrando una herida
clavel no ha correspondido
... fue por cumplir un antojo
me dice la flor del mal.

Había llegado la hora de dejar Concepción. En sus últimos días en la casona comenzó a componer *El gavilán*, sobre un ser veleidoso, ingrato, pretencioso y mentiroso. El texto y la música fluían solos.

Viajó a la Araucanía donde continuó recopilando y componiendo. En la comunidad de Millelche conoció a la machi María Painén Cotaro, de quien aprendió a tocar el *kultrún*. Entendió que la machi representaba una tradición negada, de la cual se sabía poco en el resto del país. Así nació *Arauco tiene una pena*. Asistir a un guillatún fue otro avance en el proceso de cicatrización de sus heridas de amor. Las cadencias y pensamientos tristes salieron a raudales en el lamento: ¿Qué he sacado con quererte?

Novedades

Cuando Violeta regresó a Santiago, Nicanor andaba en Estocolmo en un encuentro del Consejo Mundial de la Paz, gracias a una invitación de Arthur Lundkvist, poeta y traductor sueco cercano a la Academia. En su casa, el chileno conoció a Sun Axelsson, una mujer atractiva y segura de sí misma, de 24 años, que trabajaba como reportera para varias revistas y periódicos. A pesar de que Nicanor tenía veinte años más y aún estaba casado con Inga, se hicieron amantes. Cuando él siguió a la Unión Soviética por una invitación de la Sociedad de Escritores Soviéticos, ella se quedó traduciendo *Soliloquio del individuo*.

En Moscú lo recibió Margarita Aliguer, también poeta. Era una ferviente lectora y admiradora de Parra. Había aprendido español durante la guerra civil española por cuenta propia y lo hablaba bastante bien. Nicanor dirá que en Moscú había una monótona uniformidad. No se veían mendigos en la calle, ni parejas de enamorados, ni basura. Pocos cafés y escasa vida nocturna. Faltaba entusiasmo.

Su siguiente estación fue Pekín por una invitación de la Asociación del Pueblo Chino para la Amistad con América Latina. El alma de la institución era el artista chileno José Venturelli. Su

obra de grandes murales destinados al espacio público, gustaba a los chinos. Venturelli era amigo de Zhou Enlai, un político cercano a Mao Tse Tung. El funcionario organizó una comida en un restaurante del centro de Pekín, en honor al poeta chileno. Así, Nicanor alcanzó a hacerse una idea de la sonada Revolución Cultural.

Antes de volver a Chile viajó a Estocolmo, para quedarse varias semanas con Sun. Aterrizó en Santiago el 31 de diciembre de 1958, contento. No pensó que la amante llegaría de sorpresa un año más tarde, causando estragos en su matrimonio.

Violeta tenía muchas novedades para él: sus *Décimas autobiográficas* y *nuevos temas musicales*, entre ellos, *La sirilla* y *Según el favor del viento*. Su refrán:

Pellín para calentarse,
del frío de los gobiernos
que le quebranta los huesos
me voy me voy...

... le pareció sublime. Violeta había dado con el auténtico *quebrantahuesos*: el frío de los gobiernos.

La hermana había organizado una ramada para las Fiestas Patrias en el Parque Cousiño, con ayuda de su hermano Roberto, donde Martín Letelier, un profesor de música de la Universidad de Chile, la escuchó cantar su nueva composición, *El gavilán*, y ofreció escribirle la música. O sea que todo iba muy bien para ella.

Y fue mejor aun cuando llegó a su casa de La Reina, un suizo que quería conocerla. Eso fue en octubre de 1960, cuando ella cumplía 43 años. Se llamaba Gilbert Favre. Era tranquilo y sin estridencias. Un poquito vagabundo, pero eso no tenía nada de malo para ella.

Gilbert la acompañó cuando ella partió a Argentina y luego a Helsinki a participar en el Festival de las Juventudes del Mundo. La gira incluyó Alemania y la Unión Soviética y terminó en Ginebra,

donde vivía Gilbert en una comunidad de artistas. Era un lugar ideal para trabajar en sus obras plásticas. Gilbert arrendó el Theatre de la Cour St. Pierre, en el centro histórico, para que Violeta y sus hijos dieran un concierto, y la contactó con la Universidad de Ginebra para que expusiera sus cuadros, arpilleras y esculturas. El resto del tiempo, Violeta lo dedicaba a enseñar a tocar quena y flauta a su amante, o a hablar con editores para que tradujeran al francés la obra de su hermano. El resultado fue la edición bilingüe de *Dos poemas — Deux Poèmes*, que contenía *Soliloquio del individuo* y *El pequeño burgués*. Fue una edición de 400 ejemplares, publicada por la librería y editorial Rousseau y traducida al francés por Emile Hiltbrand. La presentación se hizo en un pequeño círculo de lectores de la misma librería y contó con la presencia de Nicanor.

En el otoño de 1962, Violeta estaba de regreso en París retomando su lugar en *L'Escale*.

Nuevos desafíos

Después de la etapa de las suecas, Nicanor volvió a estar con una chilena. Se llamaba Rosa Muñoz y era dos décadas menor que él. Era atractiva y discreta. Se preocupaba de la casa, le cocinaba las comidas que a él le gustaban y le dejaba espacio y tiempo para escribir. Descubrió que más que el amor erótico, era el arte el que le ayudaba a encontrar su equilibrio. En una entrevista lo explicó así: “Al escribir un poema estoy gastando energías, pero al mismo tiempo estoy recibiendo energías del poema. Si yo estoy vivo, como supongo que lo estoy en materia de producción poética, se debe precisamente a la retroalimentación que recibo en la práctica de la poesía.”

En la primavera de 1963 vio venir nuevos desafíos: otra invitación a la Unión Soviética para apoyar la traducción de poetas rusos al castellano. Antes pasó por París para visitar a su hermana, que trabajaba en un ciclo de arpilleras con temas históricos. Tenía varias colgadas en su cuartito de la calle Monsieur le Prince. Nicanor la incitó a mostrarlas. Fue el empujón que ella necesitaba. En las

semanas siguientes habló con todo el mundo. Sus contactos la llevaron a Michel Faré, curador del Museo de Artes Decorativas del Louvre, y él le dio el visto bueno. Gilbert hizo los bastidores y el secretario de la Embajada de Chile, Jorge Edwards, ayudó a financiar el catálogo.

No todos los tapices anunciados alcanzaron a estar listos el día de la inauguración. Uno muy vistoso titulado *Combate naval de Iquique* lo terminó en el transcurso de la muestra. El 18 de abril de 1964 fue un gran día para Violeta. Si bien ya nadie dudaba de su talento como compositora, como artista plástica todavía no era tomada en serio. Mostró 26 pinturas, 18 tapices, varias máscaras y 15 esculturas en alambre: pescados, toros, gallos, parejas de enamorados, un Quijote y un Cristo. Gilbert la filmó con una cámara comprada especialmente para documentar el acontecimiento. El video muestra a Violeta hablando con los asistentes, agradeciendo las felicitaciones y contestando preguntas en francés

Nicanor no pudo asistir a la inauguración porque estaba en Moscú. En conversaciones con poetas como Ana Ajmatova se enteró de que en la Unión Soviética solo había paz para los escritores difuntos. Los vivos pasaban su vida yendo de un campo de concentración a otro. Estas impresiones fluyeron en su poema *Acta de Independencia*:

Independientemente
De los designios de la Iglesia Católica
Me declaro país independiente...
Plenamente consciente de mis actos.
Que me perdone el Comité Central...

Llegó a París a principios de mayo, cuando faltaban tres días para el fin de la muestra de su hermana.

Cada uno por su lado

En agosto de 1964 Violeta regresó a Chile. Los hermanos coincidieron en La Reina hasta octubre, mes en que ambos volvieron a salir de viaje. Violeta por una invitación de la televisión suiza, a filmar un documental sobre su trabajo, y Nicanor para asistir a un encuentro de escritores en Yucatán. Entre los invitados estaban Carlos Fuentes, José Donoso, Jorge Ibarguengoitia y Juan Rulfo.

Violeta ya no tenía el entusiasmo de antes. Ya no tenía ganas de seguir cantando en *L'Escale*. Había llegado el momento de buscar nuevos horizontes en la patria. Sus hijos habían instalado en Santiago la *Peña de los Parra*. Regresó con Gilbert, cuando Nicanor viajaba a la ciudad de México a firmar un contrato con la editorial Joaquín Moritz, para editar sus obras completas. El adelanto que recibió de mil dólares lo hizo arribar de buen humor a La Habana. Su estadía se vio opacada por la expulsión de la isla de su amigo Allen Ginsberg, por confesar en una entrevista tener fantasías eróticas con el Che y masturbarse pensando en Fidel.

Violeta, por su parte, se embarcaba en la difícil empresa de instalar una carpa en la comuna de La Reina, en el lugar apartado que consiguió, donde no llegaba locomoción colectiva. El proyecto de crear una universidad del folclore se vio frustrado por la escasa afluencia de público. Eso afectó su estado de ánimo. Gilbert apenas podía consolarla. A mediados de enero de 1966, después de una pelea, el amante partió a Bolivia a encontrarse con amigos. Violeta pensó que sería una ausencia pasajera, pero Run Run no regresó. Y Nicanor no la podía apoyar porque andaba en Louisiana dando clases de literatura. De allí, siguió en abril de 1966 a la abadía de Gethsemaní, en Kentucky, para visitar al poeta y monje trapense Thomas Merton. Nicanor le había mandado sus *Poemas e antipoemas* un año antes, y desde entonces, se escribían. En una de sus cartas, Merton expresó a su colega chileno: "Desde que descubrí la antipoesía, me declaro también antipoeta." Recién había terminado de traducir al inglés ocho antipoemas para ser incluidos en el libro *Collected Poems* de la editorial Laughlin. Nicanor conocía el libro autobiográfico de Merton, *La montaña de los siete círculos*, en que contaba su conversión al cristianismo. Sabía que Merton era un defensor entu-

siasta del entendimiento entre cristianos y budistas. Es probable que el interés de Parra en la filosofía oriental haya nacido allí.

En abril de 1966 Violeta partió a La Paz a visitar a su amado. Gilbert no quería romper del todo con ella, solo aspiraba a cambiar la naturaleza de la relación. Violeta era todavía una fuente de aprendizaje e inspiración para él. Pero la posibilidad de hacer una vida independiente y tener éxito como músico en Bolivia era más atractiva. Le propuso que grabaran un álbum juntos; ella en el charango —el instrumento tradicional de Bolivia— y él en la flauta y la quena. Para convencerla le regaló un charango que compró a su amigo Ernesto Cavour.

Nicanor estaba ahora en California visitando a sus amigos beatniks. En esos días tuvo lugar su recital de poesía en la Universidad de Berkeley organizado por el crítico chileno Fernando Alegría. Ante una sala llena de estudiantes, el profesor explicó: *Cualquier poema suyo puede juntar de pronto lo más sofisticado, urbano y cosmopolita con lo más campestre y originario, en alianza connatural.*

Violeta regresó sola a su carpa en mayo. A mediados de junio llovió tan fuerte que se formaron bolsas de agua en el techo. El mástil que la sostenía se tambaleaba con el viento provocando fisuras en la lona. Su hija menor, Carmen Luisa, nacida de su relación con Luis Arce, trataba de deshacer las bolsas empujando con una escoba para que corriera el agua, mientras Violeta lloraba desesperada hundida en el barro. Nicanor no podía apoyarla porque ahora estaba en Nueva York, reunido con otros escritores latinoamericanos en un encuentro del PEN Club. El más prominente era Pablo Neruda. En él se centraba la atención de los periodistas. Era el invitado especial de Arthur Miller, el organizador del evento. La reunión culminó con una vuelta por Manhattan en barco. Las imágenes que se grabaron en la mente del antipoeta fluyeron al poema *Entonces*:

no se extrañen
si me ven simultáneamente
en dos ciudades distintas
oyendo misa en una capilla del Kremlin
o comiéndome un hot dog

en un aeropuerto de Nueva York
en ambos casos soy exactamente el mismo.

La llegada del uruguayo Alberto Zapicán a la carpa fue una instancia tranquilizadora. Un sábado a fines de julio, después de su actuación ante unas diez personas, en una carpa rota a la que le entraba el frío por todas partes, se quedó sentado esperando que los otros espectadores se retiraran. Violeta lo invitó a quedarse con él. A partir de entonces fueron dos solitarios que se acompañaban. Nuevamente se vio acogiendo a un hombre buen mozo y bastante menor que quería aprender de ella. Zapicán venía de vuelta de muchas decepciones. Decía que había sido guerrillero, aunque no se veía como tal. Parecía más bien un vagabundo. Cual fuese su pasado, sus silencios escondían una suerte de indolencia estoica. Le tocó vivir de cerca a la Violeta más lúcida, más melancólica, más rabiosa y más tierna. Podía tener diez visiones del mundo y diez estados de ánimo en un día, y todo fluía en sus nuevas composiciones. El uruguayo llevaba tres meses a su lado, cuando Violeta trató de suicidarse cortándose las venas. Un silencio sospechoso lo hizo ir a ver qué pasaba en su cuarto y la encontró inconsciente. Rompió una sábana y le hizo un torniquete. La llevó a la casa de su madre. Esa noche él y Carmen Luisa se encargaron de todo en la carpa. Al otro día, por la tarde, Violeta regresó pálida y tranquila.

José María Arguedas recogió a Nicanor en el aeropuerto de Lima. No se veían desde 1962, cuando el escritor peruano había pasado una temporada en La Reina. Ahora era Nicanor quien se quedaba con él en su casa en Chaclacayo. Vivía con la chilena Sybila Arredondo, una mujer alta y refinada que antes había sido pareja de Jorge Teillier y Enrique Lihn, sucesivamente. Nicanor lo encontró igual de amargado y rabioso que antes. Opinaba que Mario Vargas Llosa era un burgués que no sabía nada del Perú profundo. Vaticinó que los peruanos nunca lo iban a aceptar verdaderamente. Cuando Nicanor regresó por fin a Chile en octubre de 1966, Arguedas viajó con él.

Violeta conocía la novela *Los ríos profundos* en que Arguedas mostraba una búsqueda parecida a la propia. La tarde que se

conocieron en casa de Nicanor cantó *Gracias a la vida*, acompañada de su nuevo charango. Nicanor opinó que era la canción más cebollenta que le había escuchado y Violeta le explicó que así era su vida últimamente.

Cuando su hermano la visitó en la carpa pensó: “Esta va a ser su tumba.” Quiso ayudarla. En una entrevista que dio a la revista *Portal* se quejó:

¿No es una vergüenza que el gobierno de este país –para no decir nada de la Facultad de Bellas Artes– no tome nota de las hazañas de esta mujer extraordinaria y la tenga sumida hasta el pescuezo en el barro en el parque La Quintrala, que de parque no tiene más que el nombre, mientras la camarilla se arregla los bigotes como Dios manda? ¿Sabía usted que las obras expuestas en el Louvre –dos salas gigantes con vistas al jardín de la Tullerías– tuvieron que quedar prácticamente botadas en París porque ninguna institución nacional se interesó en repatriarlas?

Enero de 1967 fue un buen mes para la carpa de La Reina. Hubo días en que llegó bastante público. Nicanor la visitaba casi todos los días y la encontraba siempre con un ánimo diferente. En una de esas ocasiones le llevó un ejemplar de la antología bilingüe *Poems and Antipoems*, publicada por la editorial New Directions. Sus traductores eran los poetas norteamericanos más importantes de ese tiempo: Lawrence Ferlinghetti, Denise Levertov, Thomas Merton, W. S. Merwin, Allen Ginsberg, James Laughlin y William Carlos Williams. Nicanor organizó una comida en su casa para celebrar la publicación. Fue a buscar a Violeta, pero ella se excusó diciendo que no tenía tiempo. Tres días más tarde pasó a despedirse de él, aunque el verdadero motivo de su visita solo ella lo sabía. Fue a mostrarle una nueva canción titulada *Un domingo en el cielo*.

El día siguiente era domingo. Violeta pasó la mañana escuchando un disco de sus hijos Ángel e Isabel; el joropo venezolano *Río Manzanares*, mientras escribía su carta de despedida. Zapicán contó en una entrevista que en un momento salió de su cuarto

pálida y le preguntó dónde no fallaba una bala. —Aquí—, respondió él, señalando la sien. Un minuto más tarde se escuchó el disparo. Su hija Carmen Luisa fue corriendo a verla y la encontró muerta con una carta dirigida a Nicanor sobre sus rodillas. Una carta con trescientas palabras en la cual, según contó Nicanor a Leonidas Morales, *no dejó títere con cabeza*. La última frase de la misiva reiteraba lo que ella había dicho muchas veces: “Sin Nicanor no hay Violeta.”

Nicanor continuó solo su camino de poeta regenerador de la cultura chilena hasta los 103 años. Un vocero de la tribu, un hombre imaginario lanzado a la aventura de una existencia, cuyo sentido último fue elevar la tradición que lo formó a categoría universal y enseñar a sus paisanos a sentirse bien en ella.

Uno de los "artefactos" de don Nica dice:

**"Armas nucleares no
Basta & sobra con un matamoscas"**



(aunque quizás ahora
se necesiten dos...)



Plato de fondo

(Cazuela o merluza frita)



Un chiste contado en serio:

¡Hay que cambiarlo todo de raíz, po',
de lo contrario no tenemos solución!



Ojo con Parra



Por Ricardo Loebell¹

- Nicanor: Hola, Ricardo, cómo estás, a qué te dedicas ahora.
- Yo: -Hola Nicanor, estoy leyendo *Memorias de un tolstoyano*.
- Nicanor: Ah, por cierto, *Memorias de un Tonto Llano*.
- Yo: Genial, lo repasaste con un buen título.

(Encuentro espontáneo en el MAC en 1994)

Si viajo en el tiempo, me veo preparando té de ajeno en la cocina. La composición de cualquier vermut (del alemán wermut: ajeno) debe aromatizarse con ajeno y otras hierbas. Compuesto por vino, ajeno y hojas de dictamo de Creta, se le atribuye a Hipócrates su creación en la historia. Se tenía la idea que empujaba la bilis sin dejar que se volviera sólida y oscura, impidiendo la aparición de la melancolía, ese tipo de monomanía en que dominan las afecciones morales tristes.

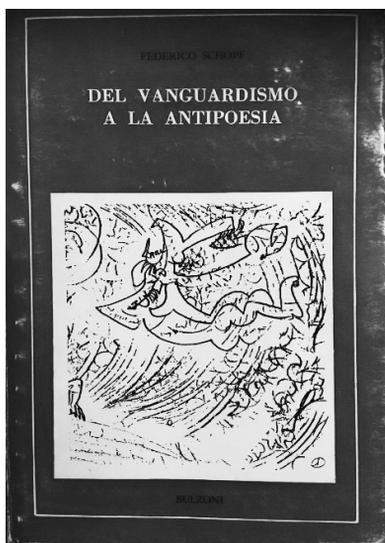
Con Federico², que en aquel tiempo vivía en casa, conversábamos sobre los efectos del ajeno y otras plantas, a propósito de la melancolía que subyugaba a los poetas... y lo que hace que el ajeno sea el botánico por excelencia, es su potente poder amargo. Esta capacidad amarga es la que equilibra el vino... Él afirmaba que esta pócima que yo preparaba era más bien un “poema amargo” y no un antipoema. Todo esto ocurría en Frankfurt en torno a la Universidad de Goethe, por el año 1985, época en que se cruzaba

¹ Profesor de ETHICS de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. Académico de Pregrado y Doctorado de la Facultad de Artes Integradas, Universidad de Playa Ancha. Ingeniero civil en Cibernética y Doctor en Filosofía y Filología. Curador e investigador de arte. loebell2000@yahoo.es

² Se refiere a Federico Schopf, poeta, ensayista y crítico literario chileno (N. del E.).

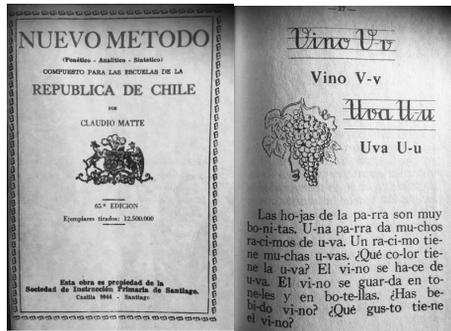
mi entrega de la escritura de crítica literaria y el gran ensayo de mi amigo Federico. No podría hablar de un encierro, sino que más bien lo evoco como un recogimiento, en que nos habíamos propuesto terminar nuestras tareas pendientes.

Recuerdo aquella tarde en que el silencio de una siesta fue interrumpido por un ir y venir inquieto de mi amigo, quien buscaba un pedazo de cartón para improvisarle las tapas al manuscrito que se encontraba en el parto final. Poco después pude apreciar cómo chancleteaba por la habitación con el legajo de su libro atado con los pasadores de sus zapatos. Así lo introdujo en una maleta, rumbo a la Universidad de Messina en Italia, como profesor visitante, donde nació la edición de la obra *Del vanguardismo a la antipoesía*. Este trabajo atraviesa algunas de las manifestaciones vanguardistas en Hispanoamérica y la antipoesía de Nicanor Parra, en relación con diversos estudios críticos, fuentes literarias y culturales sobre las corrientes vanguardistas en Europa y América en el siglo XX³.



³ Schopf, F. (1986). *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni. Re edición corregida y aumentada en 2000, con prólogo de Miguel Vicuña Navarro y epílogo de David Wallace. Santiago: LOM.

En Chile hay una vasta tradición estética de escritores que en sus obras vinculan el arte y la literatura. Tal vez se puede sostener que esta relación es motivada por un pasaje poco mencionado del *Nuevo método fonético, analítico y sintético* (también conocido como “Silabario Matte” o “El ojo”), compuesto por Claudio Matte en 1884 para ser implementado en las escuelas de Chile (en 1902 se convirtió en texto de lectura exclusivo de las escuelas públicas), cuyo ideario, nacido de sus viajes en Alemania, debía sustituir al antiguo silabario. Al aprender la lectoescritura debía aquí desarrollarse la observación y la imaginación frente a los fenómenos, en vez de sobrecargar el aprendizaje en un método mecánico de memorizar.

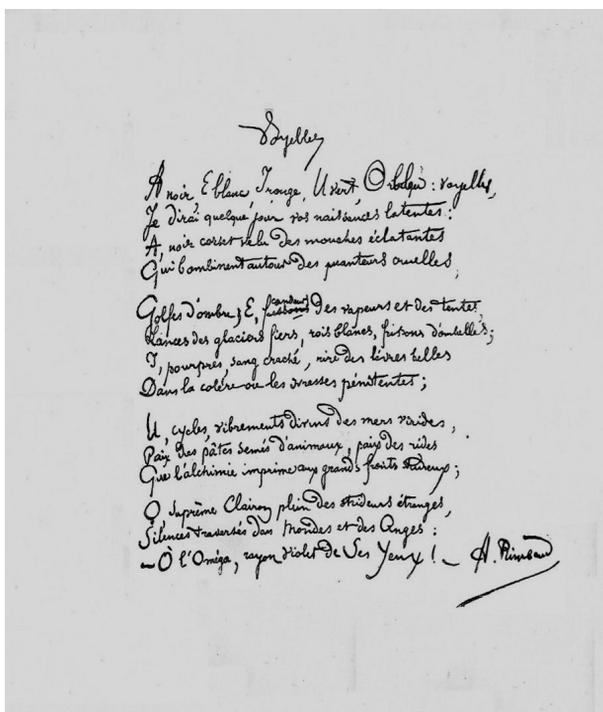


Nuevo Silabario del Método Matte “El Ojo”

Cabe decir que Giambattista Vico señala en 1725 en su famosa *Ciencia nueva*, que “se debe tratar de alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos”, comenzando con el alfabeto, que “es la primera geometría de los niños”. Aquí se disuelve la grilla que encasilla a cada uno de los sentidos por separado.

En este proceso se propicia que los sentidos se crucen en un acto de sinestesia, así como se aprecia en el poema de Arthur Rimbaud *Voyelles* (Vocales). En este se trata de una composición de poesía visual, en la que el poeta le vincula colores a cada una de las vocales: A: noir; E: blanc; I: rouge; U: vert; O: bleu. Este soneto en alejandrinos fue escrito entre 1871 y 1872, publicado por primera vez en 1883 en la revista *Lutèce*, por su amigo Paul Verlaine⁴.

⁴ Loebell, R. (2015). “El color de las vocales”, en *Donaciones y Adquisiciones. Tránsitos entre palabras e iconografía*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.



En el poema *Voyelles*, se puede pensar que Rimbaud evoca conexiones atendiendo especialmente al soneto "Correspondencias", de *Las flores del mal* (1861), en que brota el lenguaje poético de Charles Baudelaire. Según Baudelaire, el poeta recorre la naturaleza a través de un bosque de símbolos, cuyos ecos se confunden en una tenebrosa y profunda unidad. Ahí, perfumes, colores y sonidos se corresponden. Baudelaire rompería con el arte más bien descriptivo para proponer una dimensión intuitiva en el quehacer artístico hacia un simbolismo poético⁵.

⁵ *Ibid.*



Portada de la revista *Lutèce*. París, 1883.

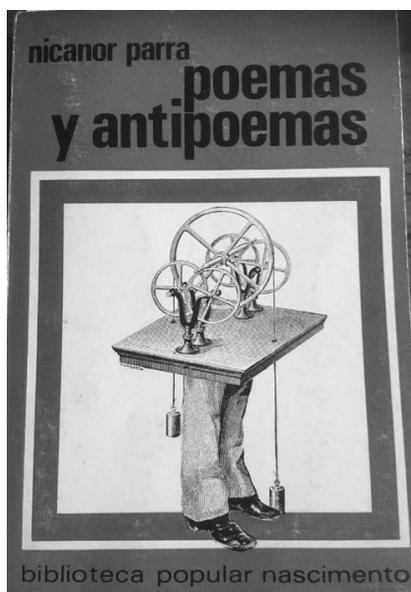
En estos términos, la antipoesía se deja conectar con las corrientes poéticas europeas y norteamericanas. Muchas de sus características que, frente a la tradición nacional e hispanoamericana, aparecen como novedosas, sin embargo, se extienden de la práctica poética iniciada por Rimbaud a fines del siglo XIX.

El arte atiende a esta forma en una mediación estética entre palabra e imagen, como se puede apreciar, entre otros, en Joaquín Torres García, Ludwig Zeller, Joan Brossa, Nicanor Parra y Federico Schopf, quien además fue un gran amigo y cómplice literario de Nicanor. Elaboró a su vez un corpus ensayístico muy cercano a la crítica de arte.

En términos generales, después de algunos de los trabajos que ahora repaso sobre Nicanor Parra, como de Tomás Lago, *Luz en la poesía*; Enrique Lihn en su estudio *Introducción a la poesía de Nicanor Parra*; Jorge Elliott, *La nueva poesía chilena*; Alfredo

Lefebvre, *Análisis e interpretación de textos*; entre otros, aparece el estudio de Federico a sus 23 años, *Estructura del antipoema*⁶, que define como una ligera revisión y enfatiza que los antipoemas de Parra constituyen, dentro de la poesía chilena, el último momento fundamental de su historia, 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.

Posteriormente, se lanza con un prólogo sobre Nicanor Parra: “Introducción a la antipoesía”, cuyo texto se despliega hasta la mitad del poemario, en que reaparecen las lecturas y aportes de los críticos anteriores.

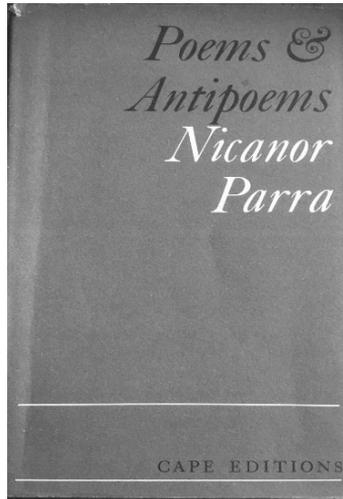


La lectura de su poesía nos generaba entusiasmo y escepticismo. Aparte de antipoeta, Parra se declaraba como “antigenial” y “antiimaginero”. Él creía ver la falla en la metáfora, ya

⁶ Cfr. Schopf, F. (1963). “Estructura del antipoema”. En *Atenea*. Concepción: año XL/tomo CXLIX/ N° 399. P. 153.

que esta que lo circundaba, no sería solamente espumosa e imprecisa, sino que –según el antipoeta– se alzaría expuesta en un lenguaje artificioso y, en ese sentido, se hacía necesario usar un lenguaje viviente (*periodístico-popular*)⁷. Además, Parra declaraba en el *Primer Encuentro de Escritores Chilenos* en Concepción, un año más tarde, en 1958, ser parte de los paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos⁸, así como lo había presentado Tomas Lago en su “obrita de bolsillo” en su estudio antes mencionado.

Todo eso y más, discutíamos acompañados de las comidas y los bebestibles experimentados en la misma cocina. En ese entonces algunos descreían que la poesía pudiera surgir del habla cotidiana, aparentemente simple, pero compleja en su significado profundo.



Pero todo comenzó en una tarde en 1978, después de un seminario de literatura en la Universidad. Federico me había venido a visitar a casa, con el deseo que le tradujera un artículo suyo al alemán. Mientras yo leía su artículo, él se daba vueltas en la habitación, cuando de repente se me acercó asombrado al haber descubierto una

⁷ Cfr. Elliot, J., *op. cit.*, p. 133.

⁸ Cfr. Parra, N. “Poetas de la claridad”. *Atenea*, 35(380-381). Pp. 45-48.

edición de *Poemas* & *Antipoemas* de Nicanor Parra, traducida por ocho diferentes poetas, en su mayoría de origen estadounidense, publicado en Londres en 1968⁹. Todo fue muy inesperado; coincidía con su ensayo, que había realizado para la edición chilena de 1972. Al final de nuestro encuentro, y en medio de todos los libros, le costó encontrar la puerta de salida, que estaba detrás de una percha llena de abrigos. Fue en aquella habitación, donde años más tarde iba a terminar su obra.

Hojas de Parra

En otro espontáneo encuentro, le conté a Nicanor que estaba realizando *(Ent)relecturas de poetas* y que ya había terminado la primera sobre Jorge Tellier leyendo a Augusto d'Halmar¹⁰. Ahora me interesaba analizar el poema *Yo me sé tres poemas de memoria* (publicado en *Hojas de Parra*). Me animó: "¡Sí, hay que hacer algo con eso!"

Desde un comienzo se establece y se legitima una ambigüedad, porque *Hojas de Parra* insinúa en el oído un vínculo con la naturaleza vegetal. Por su ambigüedad brota la riqueza polisémica del título, que debe abordar este fenómeno en la traducción. Sucede como en el lenguaje onírico, en que la univocidad de palabras con su referente, al plantearse desde una sinonimia, abre nuevos horizontes de interpretación. Además, alude en su lectura semiológica al "Árbol de Saussure".

En un poema como *Yo me sé tres poemas de memoria*, ese "yo" que puede ser el sujeto en el poema, que no necesariamente es el autor, nos coloca ante una "memoria imaginaria" que no

⁹ Parra, N. (1968). *Poems and Antipoems*. A selection edited by Miller Williams. Translated by Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, James Laughlin, Denise Levertov, Thomas Merton, W. S. Merwin, Miller Williams and William Carlos Williams. London: Cape Editions.

¹⁰ Loebell, R. (1994). "Dimanche en Province – (Ent)relecturas y notas en la obra de Augusto d'Halmar". Revista *Mapocho* N°36, Biblioteca Nacional. Pp. 117-136. Reedición (2003): Domingo en Provincia – "(Ent)relecturas de Tellier y d'Halmar". *Nueva Revista del Pacífico* N°48. UPLA. Pp. 111-139.

podemos probar, ya que trata de un texto compuesto de tres casi perfectas citas. Por otro lado, ese “yo” alude al lector ante la página. El desplazamiento del sujeto origina una operación espejo: al que lo contempla, este le responde con su propia subjetividad; “el espejo siempre dice yo”, señala Umberto Eco. En este campo de antinomia indica lo contrario, ya que la memoria sostiene la escritura y se entiende que el poema se escribe cuando hay riesgo de que pase al olvido, o si se piensa, como lo hizo Rafael Rubio¹¹, ligando este texto a la dictadura militar, este podría aludir a la quema de los libros, recordándonos escenas de *Fahrenheit 451*, en que Ray Bradbury transforma en su novela distópica a los marginados y perseguidos de aquella sociedad hipermoderna y totalitarista en “hombres libro”.

Pienso en Duchamp, en una especie de *poème trouvé*, ya que en *Yo me sé tres poemas de memoria* –al leerlo de su propia escritura– se tacha la idea de que este sea un “producto de la memoria”. ¿Cuál es entonces el poema de Nicanor? Sabemos que se compone de tres poetas de comienzos del siglo XX, que él cita, en un supuesto plagio abierto. Como señala la crítica, aquí la frontera entre plagio e intertexto adquiere cierta borrosidad. Se trata de *Canción*, de Juan Guzmán Cruchaga (1895-1979); *Nada*, de Carlos Pezoa-Véliz (1879-1908) y *Elegía del indio triste que regresa*, de Víctor Domingo Silva (1882-1960). Los tres poemas “citados” aparecen en el poema de Parra esbozando una relación intertextual, escondidos en tres partes y fundidos en un solo poema, con algunas alteraciones, como un tipo de pseudo-metatexto. Es cierto –como señala Julia Kristeva– que todo texto se construye como un mosaico de citas, en la absorción y transformación de otro texto. Aquí en Parra, desde su memoria, en un poema casi idéntico a la escritura de los tres poetas. ¿Y dónde está la diferencia? Esto se evidencia en la operación en que él desplaza estos tres poemas y los edita en su libro, en una especie de antología, palimpsesto temporal o, mejor, álbum de su “memoria”.

Originalmente, un álbum –como libro en blanco–, es un conjunto de hojas encuadernadas para recoger dedicatorias, dibujos o versos escritos por los amigos a petición del propietario (alba

¹¹ Rubio, R. (2010). “Plagio y censura en un texto de Nicanor Parra”. *Grifo*, N°19, septiembre. Pp. 19-22.

amicorum) y, por extensión, un cuaderno de hojas dispuesto para recoger una colección de piezas de cualquier tipo; aquí se transforma en una especie de *collage* con el resto de los poemas. Se advierte, además, que estos poemas se reinstalan en un nuevo contexto de un poeta que se define como lector. El acento recae en una estética contemporánea en la que el lector, al confrontar el texto, se pregunta por lo que el autor ha leído. En ese sentido el lector se transforma en un arqueólogo del texto.

Si bien cada uno de los textos corresponde individualmente a un autor ajeno, el poema de Parra como ejercicio conceptual engloba a los tres. Con palabras de Jesús Cano Reyes, *Yo me sé tres poemas de memoria* abarca potencialmente la literatura universal, tanta como pudiera caber en la memoria del poeta. Cano Reyes nos recuerda el encuentro entre Nicanor Parra e Iván Carrasco en 1983. Parra le refiere su proyecto con gran entusiasmo: “A mí me pareció, cuando yo lo hice, que esto es algo importante, fíjate. ¡Este es un pescado muy grande...!”; le dijo el antipoeta a Iván Carrasco, mientras le mostraba en primicia su proyecto en diciembre de 1983¹².

Toda cita se relaciona con el plagio y se legitima al mencionar su autoría, porque plagio proviene etimológicamente del ocultamiento. Sin embargo, sabemos desde *Pierre Menard, autor del Quijote*, relato de Jorge Luis Borges, que el plagio responde a su dimensión histórica y, por su desfase, se transforma en una cita recontextualizada. Los poemas que el hablante “sabe de memoria” son de su propia producción. No ha memorizado tres poemas ajenos, sino propios. Parra –como señala Rubio– no incurre en un plagio; a lo sumo, podría estar jugando al plagiario, coherentemente con las experimentaciones literarias del antipoeta. El trabajo de escritura –o de antiescritura– llevado a cabo por Parra, consiste en la elección de tres poemas ajenos que son obligados a converger entre sí, constituyendo un solo texto, el cual es incluido en un libro de

¹² Cfr. Cano Reyes, J. (2020). “Nicanor Parra y la fuente de Duchamp: desacralización, apropiacionismo y la poesía de los objetos”. Revista *Contextos* N°47. El propio Cantos Reyes contó que Parra tenía pensado considerar muchos poemas más, cuando enunció posibles títulos para su proyecto: “Próximamente, *Yo me sé 10 Poemas de Memoria*, y a continuación: En preparación *Yo me sé 100 Poemas de Memoria*”.

su autoría. Habría que señalar que en la poesía hay un ejercicio de llevar la dimensión temporal a una realidad imaginaria. El antes y el después, la sucesividad se altera y, en ese sentido, la cita puede devenir en el original de su fuente.

Recuerdo cuando Severo Sarduy mencionaba, cómo algún día, en el futuro, algunos leerían a Góngora como sucesor de Lezama Lima, pues la eternidad se crea como un fuero al interior de un poema y la muerte puede ser un umbral en que, a partir de esta, todo continúa o se inicia, casi como un ejercicio matemático, pues las líneas son reversibles. En la realidad factible, la eternidad se prueba en estados extáticos o religiosos del individuo; pienso en Santa Teresa de Ávila o San Juan de la Cruz, porque ahí se entiende la vida como el *break* o interrupción de la línea de una dimensión infinita, que se define desde nuestra perspectiva como eternidad. La prueba de autoría que se le hace generalmente al poeta funciona, en sentido estricto, dentro de lo que llamaríamos realidad factible, pero al interior de un poema viene siendo parte de un juego de lenguaje.

Poemas Citados

Canción

(Juan Guzmán Cruchaga)

Alma, no me digas nada / que para tu voz dormida / ya está
mi puerta cerrada. // Una lámpara encendida / esperó toda la
vida / tu llegada. / Hoy la hallarás extinguida. // Los fríos de la
otoñada / penetraron por la herida / de la ventana entornada.
/ Mi lámpara estremecida / dio una inmensa llamarada / Hoy
la hallarás extinguida. // Alma no me digas nada / que para tu
voz dormida / ya está mi puerta cerrada.¹³

¹³ Guzmán Cruchaga, J. (1925). *Agua del cielo*. Santiago: Nascimento/ Colección Millaray. P. 71.

Nada

(Carlos Pezoa-Véliz)

Era un pobre diablo que siempre venía / cerca de un gran pueblo donde yo vivía; / joven rubio y flaco, sucio y mal vestido, / siempre cabizbajo.... ¡Tal vez un perdido! / Un día de invierno lo encontraron muerto / dentro de un arroyo próximo a mi huerto, / varios cazadores que con sus lebreles / cantando marchaban... Entre sus papeles / no encontraron nada... Los jueces de turno / hicieron preguntas al guardián nocturno: / éste no sabía nada del extinto; / ni el vecino Pérez, ni el vecino Pinto. / Una chica dijo que sería un loco / o algún vagabundo que comía poco, / y un chusco que oía las conversaciones / se tentó de risa... ¡Vaya unos simplones! / Una paletada le echó el panteonero; / luego lió un cigarro, se caló el sombrero / y emprendió la vuelta... Tras la paletada / nadie dijo nada, nadie dijo nada...¹⁴

Elegía del indio que regresa

(Víctor Domingo Silva)

¡Tierra de Arauco! ¡Tierra triste! / ¡Tierra querida en que nació!
/ Es una queja inacabable, / la de tu raza ayer feliz. / Ya no está verde tu montaña, / ya no es tu cielo de zafir; / las mapuchitas ya no cantan / sobre la trama del tapiz; / hasta los niños se diría / que se resisten a reír; / los cisnes huyen de tus lagos, / tus bosques gimen al dormir, / y los copihues balancean / sus campanitas de rubí / como las lágrimas de sangre / que llora el indio al sucumbir. // ¡Tierra de Arauco! ¡Tierra triste!
/ ¡Nunca serás como te vi! / Mares remotos he cruzado, / lenguas extrañas aprendí; / la vida errante ya me cansa... // ¡Pero tu imagen está en mí, / como los árboles que fijan / en tus entrañas la raíz! / ¡Rucas en ruinas! ¡Campos yertos! / ¡Lanzas roídas del orín! / Ya no hay guerreros que combatan... / ¡El "huinca" odiado venció al fin! / ¡Tierra de Arauco! ¡Tierra triste! / ¡Como la pena de partir / hay una sola, y es la pena / de regresar... y verte así!¹⁵

¹⁴ Pezoa-Véliz, C. (1912). *Alma chilena*. Santiago - Valparaíso: Biblioteca Chilena Moderna. P. 79.

¹⁵ Silva, V. D. (1905). *Hacia allá: poemas oriñinales*. Santiago: Impr. Encuadernación Universitaria.

Yo me sé tres poemas de memoria

(Nicanor Parra)

I. Alma no me digas nada / que para tu voz dormida / ya está mi puerta cerrada // Una lámpara encendida / esperó toda la vida / tu llegada / hoy la hallarás extinguida // los fríos de la otoñada / penetraron por la herida / de la ventana entornada: / mi lámpara estremecida / dio una inmensa llamarada // Alma no me digas nada / que para tu voz dormida / ya está mi puerta cerrada. // II Era un pobre diablo que siempre venía / cerca de un gran pueblo donde yo vivía: / joven rubio y flaco / sucio y mal vestido / siempre cabizbajo tal vez un perdido / Un día de invierno lo encontraron muerto / dentro de un arroyo próximo a mi huerto / varios cazadores que con sus lebreles / cantando marchaban Entre sus papeles / no encontraron nada. Los jueces de turno / hicieron preguntas al guardián nocturno / este no sabía nada del extinto / ni el vecino Pérez ni el vecino Pinto / Una chica dijo que sería un loco / o algún vagabundo que comía poco / y un chusco que oía las conversaciones / se tentó de risa ¡vaya unos simplones! / Una paletada le echó el panteonero / luego lió un cigarro se caló el sombrero / y emprendió la vuelta / Tras la paletada / nadie dijo nada nadie dijo nada. // III. Tierra de Arauco tierra triste / tierra querida en que nací / es una queja inacabable / la de tu raza ayer feliz / Ya no está verde tu montaña / ya no es tu cielo de zafir / las mapuchitas ya no cantan / sobre la trama del tapiz / hasta los niños se diría / que se resisten a reír / los cisnes huyen de tus lagos / tus bosques gimen al dormir / y los copihues balancean / sus campanitas de rubí / como las lágrimas de sangre / que llora el indio al sucumbir // Tierra de Arauco tierra triste / nunca serás como te vi / mares remotos he cruzado / lenguas extrañas aprendí / la vida errante ya me cansa / pero tu imagen está en mí / como los árboles que fijan / en tus entrañas la raíz / Rucas en ruinas campos yertos / lanzas roídas del orín / ya no hay guerreros que combatan / el inca odiado venció al fin / Tierra de Arauco tierra triste / como la pena de partir / hay una sola / y es la pena / de regresar y verte así.¹⁶

¹⁶ Parra, N. (1985). *Hojas de Parra*. Santiago: Ganymedes. Pp. 73-76.

El hombre imaginario

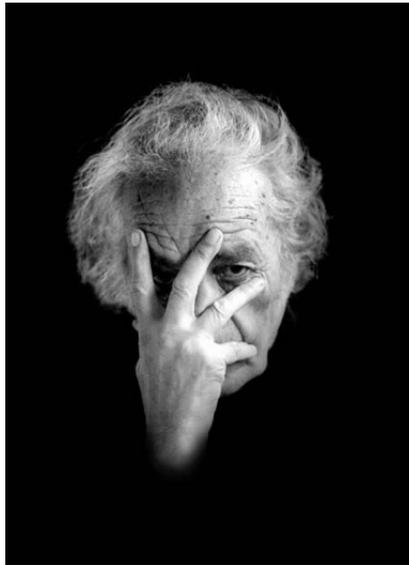
El hombre imaginario / vive en una mansión imaginaria /
rodeada de árboles imaginarios / a la orilla de un río imaginario
// De los muros que son imaginarios / penden antiguos cuadros
imaginarios / irreparables grietas imaginarias / que representan
hechos imaginarios / ocurridos en mundos imaginarios /
en lugares y tiempos imaginarios // Todas las tardes tardes
imaginarias / sube las escaleras imaginarias / y se asoma al balcón
imaginario / a mirar el paisaje imaginario / que consiste en un
valle imaginario / circundado de cerros imaginarios // Sombras
imaginarias / vienen por el camino imaginario / entonando
canciones imaginarias / a la muerte del sol imaginario // Y en las
noches de luna imaginaria / sueña con la mujer imaginaria / que
le brindó su amor imaginario / vuelve a sentir ese mismo dolor /
ese mismo placer imaginario / y vuelve a palpitar / el corazón del
hombre imaginario.¹⁷

Este poema de Nicanor Parra es metonímico. Vincula al hombre imaginario con todas las realidades posibles. Todo verso en un poema es imaginario. Cada imagen acústica se transforma en un concepto –diría Saussure. Si en cada verso aparece el epíteto “imaginario”, como es el caso del poema *El hombre imaginario*, se produce una resta que suprime la imagen sostenida de la palabra, creando a su vez una propia naturaleza del lenguaje en el que este deja de ser poema para diluirse de su dimensión imaginaria. El ejemplo paradigmático de la epífora, combinada con otros procedimientos iterativos, le otorgan a cada verso un suspenso ontológico (*vid.* J. P. Sartre: *L'imaginaire*). El poeta plasma la idea de que cada verso no es susceptible a su desplazamiento a una realidad factible, aquí el poema goza de plena independencia en una realidad imaginaria que se autosostiene burlando la realidad factible que podría producirse al leerlo.

Esto no es una pipa –habría dicho Magritte. En esta perspectiva, Magritte se convierte para Foucault en el poeta por excelencia: el cazador de similitudes perdidas, pariente cercano

¹⁷ *Ibid.* Pp. 102-103.

del loco que escucha inescuchado, el ruido analógico de las cosas. Magritte persigue su sueño de significado trascendental, más allá de las antiguas divisiones entre signo e imagen, entre palabra e icono, entre discurso y pintura, entre lectura y visión. En un mundo cultural dominado por el dogma de la arbitrariedad del signo, Magritte explora toda la gama de la arbitrariedad (de la imagen, de la nominación, de la semejanza, de la titulación). Se trata de la confrontación directa entre cosa y cosa, entre lo que es una pipa y su imagen. Uno de los principios básicos del arte occidental, según Foucault, es la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación del hecho entre un vínculo representativo. La pintura, según Patricia Allmer, es para Magritte un sistema de representación que, al igual que la escritura, está constituido por diálogos, reglas y convenciones propias. Aquí en Nicanor Parra se desarrolla como ontología de una imagen autosustentable.

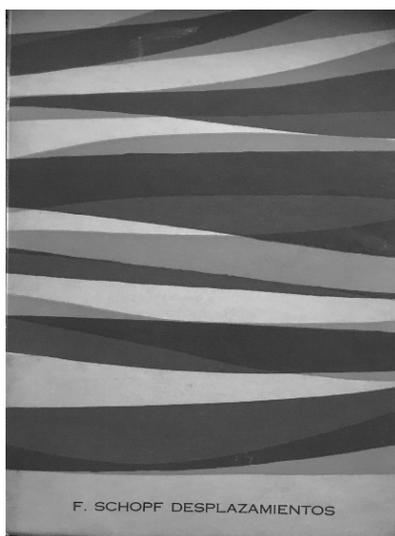


(Foto de Claudio Pérez)¹⁸.

¹⁸ Prohibida su reproducción sin el consentimiento del autor.

A estas alturas un fuego azul me consume los ojos
que explotan en millares de estrellas que se ordenan silenciosas.
Ciego del universo, perdí el prejuicio de las proporciones y
[por fin no supe
si lo que veía era una ciudad o la nervadura de una hoja
el incendio de un planeta o un palo de fósforo
las ramificaciones de las venas o un delta
la rueda del destino o el interior de un caracol de mar.

(Desplazamientos - Poema 4)¹⁹



Invitado como estudioso y prologuista de las Obras completas de Parra, al *Encuentro Internacional de Antipoesía* en Londres en 2018, le pregunto a Federico:

Yo: –¿Irás al Encuentro Internacional en Londres?

Federico: –Pero en Londres los vehículos conducen al revés. Eso me confunde.

Yo: –Pero se trata de un Encuentro de Antipoesía.

Federico: –Ah, es cierto, ahí es distinto, déjame pensarlo.

19 Schopf, F. (1966). *Desplazamientos*. Santiago de Chile: Ediciones Trilce.

Epílogo

Dedico este escrito a mi querido amigo Federico Schopf, poeta, crítico de literatura y arte, académico de la Universidad de Chile, gran conocedor de la obra de Nicanor Parra. Junto a él pudimos divagar en un seminario sobre la poesía de Nicanor Parra²⁰, con la esperanza de que algún día, en donde se encuentre, alcance a leer estas líneas.

²⁰ *Nicanor Parra y la poética de la imagen sustentable*. Seminario realizado junto a Federico Schopf. Casa-Museo la Sebastiana, Valparaíso. 1º de agosto 2014.

La casa del hombre imaginario

Había fuego en la cocina a leña. Mi padre leía en un pupitre. [...] La mujer que estaba trabajando en la casa me pidió que llevara una bandeja de plata con agua caliente a mi padre para que se hiciera un té. [...] Tomé la bandeja y de inmediato sentí su peso en mi cuerpo débil de doce años. Di el primer paso tratando de equilibrarme, di el segundo paso mirando el pupitre al que tenía que achuntar y en eso perdí el equilibrio y derramé la tetera gigante llena de agua caliente sobre mí. Tenía puesto un chaleco de lana celeste. Solté la bandeja y grité.

[...] Desperté un rato después entre doctores que discutían entre ellos...

[...] Las curaciones estaban listas y mi padre se sentía culpable.

Me llevó de paseo a Conchalí, bordeando cerros. Llegamos por aventura al lugar en donde más adelante escribiría *El hombre imaginario*.

De repente paró el auto y exclamó ante un letrero que decía "Se vende chancha paría":

—Mire, Colombina, ¡se vende chancha paría!
¡Qué maravilla!

Él trataba de entretenerme, pero nada me quitaba el dolor y el drama del que recién salía. Se bajó del auto, pasó un rato y cuando volvió me dijo: "Vamos a comprar esta casa y también vamos a comprar la chancha paría".

Una poesía en la tradición metafísica Occidental¹



Por Fernando Viveros Collyer²

Ref: "Otra maestra del O M. Manifiesto e Introspectiva. Nicanor y el Mongol Teórico. Fvc - feb24".

1

"Señoras y señores³:"

¿Deberíamos leer el *Manifiesto*, de Nicanor Parra, como "mi teoría de mi poesía" o como "mis opiniones acerca de mis colegas famosos"? Se trata de un dilema –una palabra bastante maravillosa–, entre autoconsciencia del poeta (apelando a una lengua teórica), o rayado de cancha con la competencia (apelando a la lengua popular actual en Chile –a veces harto popular/neoliberal–, por cuanto, desde la década de los Chicago-boys y el "primer-experimento-social-neoliberal-del-mundo", los años ochenta del mismo "pasado", se asocia, en Chile, "rayado de cancha" con "reglas del libre mercado"), ello dentro de una cierta interpretación de la "antipoesía".

¹ Este texto es una versión preparada por el autor para esta edición de Cuadernos de Beauchef dedicada a Nicanor Parra.

² Magíster en filosofía. Actividad actual: meditador independiente. Organismo de pertenencia: ninguno. ferviveros88@gmail.com

³ "Señoras y señores": el primer verso del poema "Manifiesto" (Parra, N. (2012). *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Ediciones UDP), de N. Parra, escrito probablemente a fines de la década de los años cincuenta del siglo "pasado".

En otro “nivel de sentido/significación”, podríamos escribir: o “todo-comienza-adentro”, o un “todo-pasa-desde-fuera”. A poner ambas cosas juntas y simultáneas –el dentro y el fuera, por ejemplo (en general: ser y no-ser)–, los filósofos (ciertos filósofos), lo llaman: encontrar aporías. Como sabemos, en *a/poría* ocurre el *a/poros* o sin salida, sin camino de continuación. Y muchos entre ellos piensan que entonces pueden comenzar algunas buenas filosofías.

2

Tengo o sufro de una “doble militancia” (entre varias): de la poesía y de la filosofía. Estudié filosofía en universidades; soy casi puramente autodidacto en poesía. Nunca he sabido un “¿por qué?” de esta “situación”, ni voy a ocupar el poco tiempo que me queda en la Tierra en ese menester. He querido borrarla o hacerla des/aparecer, pero ciertas experiencias me han hecho arrepentirme cada vez.

Por ejemplo, en el llamado “Litoral de los Poetas” del Chile central, en cada localidad hay poetas y poetisas por docenas. Bueno, les/se hacen llamar así. Mucha cantidad y menos calidad, me parece. Precisamente, muy poca “sustancia”: casi cualquiera que sepa escribir y raze un papel con una “línea cortada” no al uso del habla, comienza a recibir el título social convencional de “poeta/poetisa”. Así, hay muchos/as, y casi toda una escritura m/m desechable, leída y olvidada.

Un “gran poeta/poetisa” se supone alguien in/olvidable por ciertas páginas que se le publicaron. Nicanor Parra entra en esta clasificación. Y, sucede, que cierta “densidad” en los versos – diferente a los lugares comunes olvidables–, puede ser interpretada como referencia a ciertas filosofías. Escribir “mar” y simplemente seguir con otras palabras, es diferente a escribirla y poner luego la palabra “azul” (o no ponerla), pero de modo que ese mar se “tiñe” de un color por un momento, o para siempre, distinto.

A veces, un poco de referencia a textos filosóficos de la tradición pueden aportar esta “densidad” y diferencia.

3

De modo que: N. Parra, el poema *Manifiesto*, la filosofía y yo.

Una “poética”⁴ dice, en ciertos contextos, una especie de autoconsciencia del escritor del “qué/cómo/por qué” escribo –o una perorata fingida para cierto beneficio.

Podemos informarnos que: “En el año de 1937 en la ‘Lección inaugural del curso de Poética en el College de France’, Paul Valéry planteó la poética como objeto de estudio en la creación: “...el hacer, el poeïn del que me quiero ocupar, es aquel que se acaba en alguna obra y que llegaré pronto a limitar a ese género de obras que se ha dado en llamar obras del espíritu”.

Además, Ígor Stravinski pensaba, para el ámbito musical, la poética como estudio y ordenación de la obra que va a realizarse. Al mismo tiempo, para Algirdas Julius Greimas, en el estudio de la poesía, la poética funciona como teoría general de las obras literarias. Como si fuera poco, podemos informarnos que la tesis de T. Todorov sostiene que la poética funda el discurso literario que apunta a una reflexión científica sobre la literatura, no desde el conjunto de hechos empíricos que determinan las obras literarias, sino en el discurso literario mismo. Aumentando lo críptico de su definición estructuralista, añade que la obra literaria es una estructura abstracta posible, en la cual existen constantes discursivas que pueden ser estudiadas por un estudio científico...

También me ha sucedido que, si la poética quiere cumplir alguna “función” como aquellas, muchas veces la poesía lo hace realizando más o menos lo contrario de lo declarado. Como las “Declaraciones de principios” de los partidos políticos, que en sus acciones regularmente comienzan por contradecirlas –y nadie se inmuta...

⁴ Las referencias de estas citas van desde textos de Valéry a Wikipedia. Como se puede colegir, la “poética-de-los-poetas/poetisas” resulta algo diferente. Una cierta autoconsciencia o una invención de un “sí-mismo” –o un efecto de publicidad...

De modo que, si *Manifiesto* resulta algo como una poética de Parra acerca de sí mismo, uno puede intentar percibir si este asunto –su poética–, es “coherente” con su obra de poesía. Si acaso la coherencia fuera, todavía, un “valor” o una “filosofía” adecuada al arte, a la filosofía o a la vida humana.

Según esto, si la *poética* implica esa coherencia –la supuesta manifestación y exhibición del poeta de lo suyo como tal–, entonces, probablemente, lo mejor y sustantivo de los poemas nunca está en ellas. Aunque esas poéticas hay que leerlas muy “poéticamente”. Nada de literalidad. Casi puro contexto. Ellas no solamente son susceptibles de in/finitas interpretaciones, sino que, casi siempre, empiezan mintiendo.

4

Aquella poesía: *Manifiesto*⁵ fue escrita algún mes de algún tiempo en los años cincuenta... Para mi comentario o interpretación en curso, quisiera relacionarla con una elaboración personal-anónima que apareció en mi libro *La serie del Mongol*, unos treinta años más tarde, en 1987, en Santiago de Chile.

Una página presenta una: *Introspectiva del Mongol Teórico*. A propósito, esta obra “del-Mongol” parece haber escapado a <San Google>, como buscador-encontrador “universal” del siglo XXI “actual”. Ella no tiene, aparentemente, “autor”. Pero el vistoso nombre escondido como: “O M”, podría leerse al modo de una opción “estratégica”. Dejémoslo así, pues, una línea “famosa” de Nicanor en este *Manifiesto*⁶ dice:

⁵ (<https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/otros/manifiesto.html>).

⁶ Resulta, sin duda, engrandecedor leer esta información del diccionario RAE: Manifiesto (adjetivo, nombre masculino). Sinónimos: descubierto, patente, claro. Y entrega estas “definiciones”: “1) Escrito en que se hace pública declaración de doctrinas, propósitos o programas. 2) Declaración de las mercancías que se transportan, a efectos aduaneros o administrativos. 3) Exposición del Santísimo Sacramento a la adoración de los fieles”. La poética del escritor respondería al número (1). Pero tal vez podríamos extender una sospecha relacionada con el punto (2). Entonces, incluso, por ciertas derivaciones devocionales en algunos escritores o algunos lectores, también el número (3) podría servir...

Los poetas bajaron del Olimpo

Y pues, este O M fue un tipo extrañamente dialogante (su modo de dialogar fue curiosísimo). En ese *mood*, en el poema *Introspectiva del Mongol Teórico*, el O M responde así a Parra:

Yo vivo bajo el puente de Loreto,

Siendo este puente uno sobre el río Mapocho, por el centro de esta ciudad sureña del planeta. En este caso, “bajo el puente” quiere decir, m/m, “vivo como los niños-huérfanos-pililos⁷ del Mapocho” –casi como el personaje que describe/inventa Diamela Eltit en su *El Padre Mío* (1989).

En la geografía imaginaria de todos/as en Occidente, creo, “Olimpo” dice una montaña en algún *coin* cerca de Atenas la vieja; cerca de las divinidades de ese *mythos* (in)mortal.

Pareciera que, entonces, en este decir debemos sobre-entender: “los poetas no son dioses”/ “los poetas no tienen la jerarquía de las divinidades”. Lo que, a mi humilde parecer, semeja lo que podría resultar una trivialidad: son “humanos-como-todos/as” (lo encontraremos incluso repetido: la trivialidad al cuadrado).

Según intento leer (leerme a “mí-mismo”), el O M responde que él, “él-mismo”, es uno tal que habría que identificar/definir como un “pobre-marginal-miserable” urbano. De manera que el “movimiento-hacia-abajo” de Parra con los señores poetas –y hay que notar el uso, aquí exclusivo, del masculino–, lo continua el O M en un “hacia los más bajos fondos de la polis moderna”.

⁷ Me sorprende el diccionario RAE que nos regala esto: “Pililo (nombre masculino y femenino al uso en Argentina y Chile). Persona andrajosa y sucia.” Yo pensaba que “pililo” era una palabra tan marginal a la lengua como su significado social-familiar. En cambio, según esto, el DRAE lo ha institucionalizado.

5

En todo caso, el poeta Sófocles era amigable con los “poderosos” de la democracia ateniense –acaso un frecuente en los banquetes del gran Pericles (aprox. 495-429– en esta denominación tan culturalmente determinada y determinante como son los “antes-y-después-de-Cristo”). En cambio, Hölderlin –el “poeta-de-la-poesía”–, fue “solamente” un preceptor de familia de ricos burgueses alemanes de la primera mitad del siglo XVIII “d. C”.

Pero dije (imaginé decir): “metáfora” –un cierto “más allá” o “fuera de”–, en un movimiento de cambio/transporte de sentido, movimiento que, de pronto, me ocurre casi en un “pequeño éxtasis”.

En este poema, aun cuando escribe “Olimpo”, Nicanor no parece pensar, precisamente, en la Grecia antigua –cuando, precisamente, “irse-lejos” resulta una maniobra para estar “más-cerca”. Así, cuando este “Olimpo” piensa o trae a colación (otra metáfora: “colación” dice: comida rápida⁸)quizá piensa más en un cierto panteón de los “santos-nombres-célebres-de-mi-país” ...

En este poema de Parra: Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha –aunque de Rokha de santo celebrado nunca ha tenido mucho–. O sea, esos tres “nombres-proprios”, al “modo-Parra” de: el “pequeño dios”, la “vaca sagrada” y el “toro furioso...”

6

Vicente, el de familia oligarca nacional (que se raptaba a sus primas candidatas a monjitas para llevarlas a Buenos Aires); Pablo,

⁸ Aquí, el DRAE me desconcierta. De colación escribe: “Nombre femenino”. Y entrega las siguientes definiciones: “1) Acto de colar o conferir canónicamente un beneficio eclesiástico, o de conferir un grado de universidad. 2) Cotejo que se hace de una cosa con otra. 3) Territorio o parte del vecindario que pertenece a cada parroquia en particular”. En todo caso, nada del “traer a colación” chileno. Una “colación” es un tipo de comida de almuerzo. Y yo “traigo a colación lo que Juan le hizo a María”: yo recuerdo en mi decir un suceso entre Juan y María. Como se puede percibir, el metaforizar ocurre aquí intensamente...

el militante popular con tres casas inmensas en Chile (y otras, al parecer, en la *côte d'azur* de los ricos del Mediterráneo); y Pablo, el amigo de mi tío Lucho Viveros, rabioso y hambriento y bebedor escribidor por los caminos de la "larga y angosta" ...

Es decir, "Olimpo" querría aquí decir: "Esos tres poetas. Los excepcionales, los institucionalizados, los infaltables en toda 'antología-de-la-poesía-chilena', los integrados al cotidiano vulgar de los 'famosillos'".

Los "bajados" resultan pues poetas bastante "pudientes": Huidobro y Neruda. Y, más bien de clase media, de Rokha –entiendo que Parra llegó a ser otro de los pudientes⁹-. Y "ser-bajado" no dice bajar sino algo como "democratizar". Esto es: un poeta (ante todo "famoso") y una persona de la calle –desde este *Manifiesto*–, quedan igualados: una persona, un igual voto. En esta vieja definición pragmática del régimen de democracia política...

7

En cambio, ese "vivo-bajo-un-puente-del-Mapocho" del O M, según me informan, no fue metáfora sino una "triste-e-interesante-aunque-peligrosa-experiencia-más-bien-inevitable".

Si al O M creemos, este "no es como todos" –en el *Manifiesto*, Nicanor escribe también (y en calidad de hallazgo):

El poeta es un hombre como todos, ...
...diría un: "menos que (como) todos.

Pero, terciando el debate, el "problema permanente" es que las vidas humanas NO son iguales. NUNCA parecen ser "como todas"– aunque, notablemente, algunas lucen y de otras "nadie-por-nunca-se-recuerdan".

⁹ Acá el DRAE (y el Oxford Dictionary, para no "ser" mono referente), no se pierde: "Pudiente, [adjetivo]. Poderoso, rico, hacendado. Aplicado a persona, usado también como sustantivo. Sinónimos: opulento, potentado, rico, acaudalado."

Algunos/as “dioses” y “diosas”, como humanos aureados¹⁰ de fama, resultan unos “como-todos” santificados un poco inevitablemente.

La gente “común-y-corriente”, a veces, parece necesitar a los “diferentes” –claro que, a menudo, cuando ya se trata de “diferentes controlados”, no de los diferentes an/árquicos–. Y, también a veces, esto del “común-y-corriente” puede conducir a igualaciones de almas un tanto horrorosas: las “masas” modernas...

“An/árquicos” tiene poco que ver, en su sentido lingüístico-filosófico fuerte, con ideologías políticas modernas de “la transgresión/contestación/contra-cultura/ ateísmo/...”. “A(n)” dice sin; “árquicos” dice del *arché* griego. El arco, el inicio, el principio, el fundamento... Luego, un “sin-inicio” o, mejor, “sin-principio”, en una ubicuidad muy interesante del “sin-premisas-primeras-postulados-axiomas”. Entonces, si se tratara de la temporalidad y “el-tiempo”, el anárquico diría un confundido “en-el-tiempo”, mientras un poco “fuera-del-tiempo-la-temporalidad”... En lo político de la polis, un “sin/norma”, como antes de cualquier norma (que diría convención y colectivo), efectividad muy improbable.

8

Poetas como “personas-sin-principios” (o in/clasificables; fuera de categorías), sí, tomado literalmente. Y diferentes de aquellos otros de/finidos por los lenguajes y convenciones. Estos, in/definidos, más bien generadores de lenguas y, luego, nuevas convenciones.

He realizado este ejercicio-juego a la manera de un abrir el poema de Parra. Para irse a dar una vuelta por Las Cruces, Litoral de los Poetas. O por el pueblo de El Tabo y la librería ANTRO, donde, dicen, se encuentra el único o último ejemplar del libro *del Mongol* en el mundo.

¹⁰ Diccionario histórico de la lengua española (1933-1936): de oro.

Vargas Llosa y las lámparas brillantes

Cada vez que venía alguien importante, previo a la visita comenzaba una operación de limpieza acompañada de un estrés ridículo. Le sacábamos brillo hasta a las lámparas de bronce [...]. Había que limpiar todo como con una alegría desmedida, como si fuera a ocurrir un acontecimiento que nos llevara a la gloria. Esta vez se trataba de Mario Vargas Llosa. El nombre se repitió unas tres veces durante el día y la forma en cómo se pronunciaba lo decía todo. Las telarañas salían. Los libros se ordenaban y todo tomaba un aspecto encantador. Durante la tarde, cuando se acercaba el momento de su llegada, hubo cierta presión sobre nosotros [...]. Nos mandaron a comprar los manjares: aceitunas, salame, queso, pan y vino.

Cuando llegaban los invitados, nosotros pasábamos a ser invisibles, a las luces y a los *flashes*, y solo escuchábamos risas y más risas que se prolongaban hasta la noche. Nos acostábamos con mi hermano y nos quedábamos dormidos en esa placenta sonora de ruidos agradables. Habíamos comido cosas ricas y habíamos jugado a que vendría a vernos un señor muy importante.

Al día siguiente todo era de una normalidad difícil y el frío ni siquiera nos hacía recordar el momento divertido pasado.

Hace poco leí la historia que se cuenta de la visita de Vargas Llosa a Borges en donde este último lo define como un corredor de propiedades.

Sobre música, un artefacto poético y otras cosas:

Un día con Nicanor Parra



Por Mauricio Valdebenito¹

Este escrito se basa en una experiencia personal y da como resultado un objeto material. La comprensión de las posibilidades interpretativas del objeto hace inevitable su relación con mi memoria. Se trata de una trama en que diferentes circunstancias coinciden para que tres personas acuerden encontrarse con motivaciones diferentes. De esta forma, y como resultado no previsto, resulta un objeto de tal riqueza que aquí será relatado desde diferentes perspectivas, en tanto objeto, cosa, mensaje, artefacto, música y literatura.

Por tratarse de un objeto que acumula más de treinta años de silencio –guardado entre las páginas de un libro de poesía–, hoy es posible agregar a su historia las trayectorias de las tres personas involucradas a partir del día específico en que el objeto, como *artefacto poético*, fue creado. Yo mismo debo hacer explícita la progresión temporal de mis pensamientos y sentimientos hacia el objeto y sus significados posibles; hacia el autor; hacia las circunstancias de aquel día, además de alguna información tangencial que rodea al objeto. Todo lo anterior, para declarar que, en virtud del tiempo pasado, su potencial evocativo se debe a la construcción de una subjetividad que, como *experiencia vivida*, se proyecta hoy con un sentido más amplio. Así, el relato de esta experiencia postula una reflexión

¹ Músico, guitarrista e investigador. Intérprete musical y Magíster en Artes mención Musicología de la Universidad de Chile. Profesor Asociado del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. mvaldebe@uchile.cl

histórica, cultural y material, a partir de la singularidad expresada en un objeto, cuyo potencial se expande desde la materialidad que lo contiene hasta las lecturas que admite.

La situación

Según consta en mi agenda, el sábado 11 de julio de 1992 en Santiago de Chile, me encuentro a las 9:30 horas con Rodolfo Norambuena² en la intersección de las calles Grecia y Macul (José Pedro Alessandri). Hemos decidido visitar a Nicanor Parra en busca de cintas que contengan grabaciones inéditas de su hermana Violeta, presumiblemente recuperadas por él en Europa, y donde esperamos encontrar rastros de “creaciones para guitarra sola”, que ella denomina *Anticuecas*. Nuestro afán para esta búsqueda era un proyecto que había comenzado algunos años antes, cuando junto a otros músicos y académicos, decidimos sacar a la luz la creación guitarrística de Violeta Parra³.

Al llegar ese día a su casa –ubicada en la comuna de La Reina–, Nicanor Parra nos recibe amablemente y nos pide que, antes de ver el tema de las cintas, lo acompañemos a comprar un equipo de audio de alta fidelidad. Nos cuenta que está obsesionado con la música de Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750), más concretamente, con la *Pasión Según San Juan*. Algo desconcertados con la petición, aceptamos. Nos subimos los tres a mi automóvil de aquella época –un Hyundai modelo Pony de color rojo, que le había comprado a mi padre con el dinero ganado en un concurso de interpretación musical– y comenzamos nuestra búsqueda en diferentes lugares y centros comerciales de la ciudad. En su deseo por satisfacer su obsesión por esa música en particular, Nicanor Parra pensó que, con la asesoría de dos músicos, las probabilidades de dar con un buen equipo de audio estaban garantizadas.

² Para 1992, Rodolfo Norambuena era un estudiante de composición musical en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Hoy es académico de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

³ Investigación que derivó en la publicación del libro *Violeta Parra. Composiciones para Guitarra* (Concha, Torres, Norambuena y Valdebenito, 1993).

La aventura que supuso evaluar diversos aparatos de audio nos llevó, según recuerdo, desde el centro comercial Parque Arauco, en el sector Oriente, hasta terminar en la calle Estado, en pleno centro de Santiago. Fue en este último lugar donde encontramos, lo que, a nuestro juicio –inexpertos en temas de tecnología del sonido–, era la más conveniente en la relación de precio y calidad. Durante el día, conversamos de muchos temas. En ese tiempo, Nicanor Parra trabajaba en la traducción al español de *El Rey Lear*, de William Shakespeare, y recuerdo que no perdió ocasión para confiarnos detalles muy pormenorizados acerca de ciertos problemas de caracterización de algunos de los personajes. Solo años después, cuando leí su versión publicada, recordé y reconocí algunas de sus soluciones. También conversamos de música, y no solo de Bach. Recuerdo vivamente su interés por conocer mi opinión sobre John Cage.

Durante el tiempo que estuvimos en el centro de Santiago, y por lo complicado que resulta encontrar estacionamiento, fue necesario caminar algunas cuadras hasta llegar a la tienda escogida. Debió haber sido en ese tránsito que alguien en la calle nos entregó un *flyer* (o volante publicitario) que guardamos cada uno en nuestros bolsillos sin prestarle atención. Hecha la compra, regresamos a la casa de Nicanor Parra para almorzar y luego conversar acerca de las cintas extraviadas de Violeta Parra. Lo que sucedió después no reviste mayor interés. Rodolfo Norambuena y yo nos aplicamos en desembalar la compra y hacer las conexiones correspondientes para que el flamante equipo de audio quedara funcionando. La *Pasión según San Juan* de Bach, nos confidenció Nicanor, estaba llamada a ser la única música que sonaría en ese aparato.

De las cintas con música de Violeta Parra no se supo nada, hasta ahora. Nos retiramos de esa casa cansados física y emocionalmente. Es como si en el transcurso de aquel día nuestras energías hubieran sido intensamente absorbidas. Ya en mi casa, con una sensación de tiempo perdido, encontré en el bolsillo de mi chaqueta el *flyer* publicitario. En una de sus caras Nicanor Parra (me) había escrito *algo*.

El objeto



Imagen 1. Pieza de papel *couché* brillante impreso en cuatricromía de 21 por 10 cms. Vista de la cara impresa del volante, producido por la empresa chilena Morgan Impresores, fundada en 1983, según se informa en su página de LinkedIn. Ver <https://cl.linkedin.com/company/morgan-impresores-s-a-> [julio 13, 2023]

Algunas consideraciones sobre el objeto de papel impreso son necesarias. Se trata de un tipo de publicidad que hoy resulta anacrónico. Como “testimonio de un fracaso” dice Baudrillard, reservándole a este tipo de objetos un “refugio” desde el cual aún *existir* (Baudrillard, 1969, p. 93). El objeto es, entonces, una pieza de papel informativo que promueve productos de una industria cosmética transnacional. Y junto con esto, informa de las condiciones y fechas de realización de dos concursos asociados a la comercialización de sus productos de belleza para el cabello⁴. Por lo tanto, este objeto de papel, en tanto producto y mercancía que ocupa un lugar en un encadenamiento de producción, y que desde ahora es también *objeto* de escrutinio, se corresponde con lo señalado por Baudrillard cuando sentencia: “todo objeto transforma alguna cosa” (Baudrillard, 1969, p. 1).

El reverso del volante, por su parte, no tiene impresión

⁴ Las palabras “pelo” o “cabello” no son parte del texto del volante.

alguna. Está en blanco. Cuestión paradójica si pensamos que hoy, en plena era de la revolución tecnológica y de las comunicaciones, puede leerse como un contrasentido, un “desperdicio” de material, y también de oportunidad. Es como si la cara completa de una pieza de papel del tipo *flyer* o volante, estuviera llamada –o condenada– a eliminar por saturación de cualquier tipo, ese *horror vacui* que hace posible la pausa, el descanso, la reflexión y, también, el ocio en su sentido amplio. Es en ese lado vacío del volante publicitario, donde quedó inscrito doblemente, en ese día de 1992, la intervención de Nicanor Parra primero y, algunas horas después, la mía, como aclaración innecesaria y pueril.

De objeto a cosa

A partir de lo señalado por Ingold, en cuanto a su valoración por los procesos de formación antes que los productos, y por los flujos y transformaciones más que por los estados de la materia (Ingold, 2010, pp. 2-3), creo necesario establecer la progresión conceptual que permita transitar desde “el objeto” a “la cosa”. Cuestión que, como lo plantea Ingold, enfatiza el proceso mediante el cual el objeto arrastra una experiencia de vida que lo define. Y donde –puedo decirlo– es la propia vida aquello que puede también ser definido a partir de distintos objetos. Dicho de otro modo, quiero “levantar” este trozo de papel impreso e intervenido –llamado volante (o *flyer*)– y devolverlo a un relato, a “una cierta *reunión* conjunta de las hebras de la vida”, como apunta Ingold (las cursivas son mías), para transitar, de una vez, desde el objeto hacia la cosa (Ingold, 2010, p. 4).

Argumentaré entonces, siguiendo las *líneas* dejadas por Ingold, que el desplazamiento desde “el objeto” hacia “la cosa” se da, en la medida que somos conscientes de un campo semiótico que une nuestro existir con el tejido de posibilidades en que las cosas también existen. Antes, y por el expediente de la descripción, intenté dejar suficientemente descritas las características físicas del objeto. No obstante, ello no consideró una evaluación acerca del paso del tiempo de esa pieza de papel *couché* brillante, luego de más de treinta años de silencio. La resistencia del papel, la degradación de los co-

lores, la pérdida inexorable de su brillo, el pliegue que lo recorta, son cuestiones que, desde el silencio y la sombra en que ha permanecido, dan cuenta de su devenir.

La relación entre la cosa llamada volante y su devenir son cuestiones que atañen a su trayectoria: el propósito con que fue concebida, planificada, diseñada, diagramada, impresa. La red de distribución de la que hace parte, y que hizo posible que una organización trabajara para que alguien estuviera ese día, a esa hora, en esa esquina, entregando (*volanteando* es la referencia exacta de la acción) esa publicidad. Que hayamos pasado nosotros tres, que luego ese volante bifurcara su trayectoria para hacer posible sendas inscripciones en cada extremo de una de sus caras, sin que por esa acción dejara de ser lo que hasta entonces era y sigue siendo. Todo esto, hace parte de lo que Ingold denomina “parlamento de líneas” (Ingold, 2007, p. 5)⁵. Y que, en tanto parlamento, permite múltiples posibilidades de interpretación.

La referencia de Ingold a Heidegger me resulta provocadora, pues no solo se trata de confirmar que, para este caso, adquiere total sentido la expresión “un estar ‘sucediendo’”, “un lugar donde varios caminos se entrelazan” (Ingold, 2010, p.2). Aclaro que mi argumentación no tendrá como referencia el pensamiento de Heidegger. Sin embargo, señalo dos cuestiones que, a su debido tiempo, remitirán a alguna de sus reflexiones. Son estas la referida a su ensayo “The Thing”, que Ingold cita desde su versión en inglés a partir de la traducción de Albert Hofstadter (aunque también aclaro que es otro el lugar de mi interés), y sobre religión, a partir de una entrevista a Heidegger realizada para la televisión en 1963. Antes, es preciso volver a “la cosa” que, informada en su condición de *flyer* o volante, ahora se presenta por la cara en que antes solo habitaba el color blanco del silencio.

⁵ En su versión en español, titulada *La vida de las líneas*, Ingold refiere a este parlamento también como interconexión o malla (*meshwork*). De esta forma, señala Ingold, “hay que partir de la idea de que cada ser viviente es una línea, o mejor aún, un atado de líneas.” Y agrega que su propósito es, precisamente, el “estudio sobre la vida de esas líneas” (Ingold, 2018, p. 23).

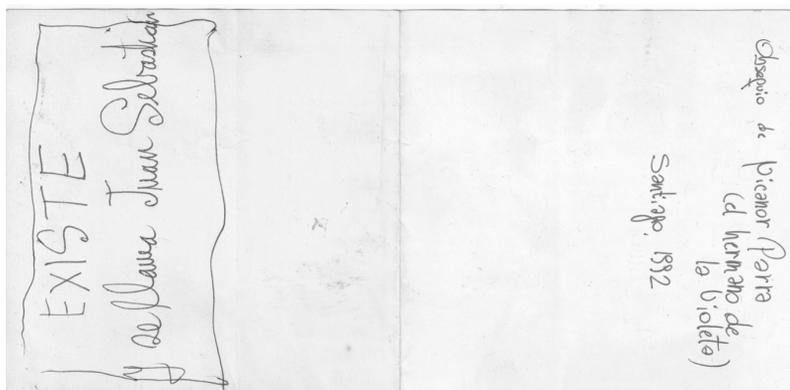


Imagen 2. Reverso del volante. A la izquierda, contiene la inscripción realizada por Nicanor Parra. A la derecha, un rótulo escrito por mí, en que informo del autor, su relación con Violeta Parra, lugar y fecha. La línea vertical en el centro es el pliegue del volante que realicé antes de guardarlo por más de treinta años entre las páginas de un libro, también de Nicanor Parra.

En el extremo izquierdo de la Imagen 2, se lee un enunciado manuscrito de color negro, articulado a partir de dos elementos dentro de una cuadrícula que hace parte del mismo gesto escritural. En letras mayúsculas se lee "EXISTE", y debajo en letra cursiva: "Y se Llama Juan Sebastián". En el extremo derecho se lee mi inscripción que, también manuscrita y en cursivas dice: "Obsequio de Nicanor Parra (el hermano de la Violeta). Santiago, 1992". La referencia al parentesco de los hermanos obedece a las motivaciones, de Rodolfo Norambuena y mías, para ese día: la búsqueda de cintas extraviadas con música de Violeta Parra. Como fue informado en la introducción, la inscripción de Nicanor Parra refiere a su decisión de ese día, por comprar un equipo de audio de alta fidelidad, y a su gusto e interés por un compositor, Johann Sebastian Bach y su obra *La Pasión según San Juan*.

Dos cuestiones exigen ser comentadas. Primero, el objeto, en adelante "la cosa", ha sido intervenido a tal punto que, como una maraña, ahora es también un campo semiótico de múltiples posibilidades interpretativas. En segundo término, hay que señalar que, aunque no era posible siquiera intuir que el volante publicitario

iba a convertirse en objeto poético, esto trae a la mano el hecho, definido por Ingold, de la improvisación como camino creativo que participa en el tejido de relaciones, y que fluye entre la vida que vivimos y el llegar a ser de las cosas (Ingold, 2010, p. 3).

A partir de aquí comienza un desarrollo que admite ser definido como *biografía cultural* de una cosa. Sin embargo, como *biografía cultural* no se corresponde con la orientación dada por Kopytoff, por cuanto, si bien comparto tanto la dimensión cultural como el fenómeno de singularización, su enfoque se orienta hacia el análisis de los procesos de intercambio y mercantilización en que las cosas se inscriben (Kopytoff, 1991). Mi propuesta, en cambio, se encamina por un análisis del objeto en tanto cosa y no como mercancía. Dicho de otro modo, propongo un estudio desde las posibilidades de interpretación de esta cosa única y singular. Y no de sus posibilidades de intercambio económico.

La cosa como artefacto (antipoético)

En tanto artefacto, la Real Academia de la Lengua señala que artefacto tiene su origen en el latín como *arte factum* o “hecho con arte”. Sus acepciones merecen tenerse en consideración, y son las siguientes:

1. Objeto, especialmente una máquina o un aparato, construido con una cierta técnica;
2. Máquina, mueble o, en general, cualquier objeto de cierto tamaño;
3. Carga explosiva;
4. En un estudio o en un experimento, factor que perturba la correcta interpretación.

Me permito citar completa la definición, pues me parece que todas sus acepciones se relacionan, de una u otra manera, con las posibilidades interpretativas abiertas por Parra con su *artefacto poético*.

La inscripción de Parra revela una técnica en distintos niveles: en tanto caligrafía, en tanto diseño y en tanto literatura,

por nombrar las más obvias. También al ocupar un espacio, por lo tanto, aunque metafóricamente, le es dado un tamaño. En tanto provocación hay algo en el *artefacto poético* que le estalla a quien lo lee. Por último, y relacionado con lo anterior, en virtud de su potencia intertextual, su presencia perturba por el solo mérito de sus juegos de significación.

Como cosa hecha, y hecha a través de las manos y en directa relación con la materialidad que opera como soporte, me permito el siguiente desvío. Se trata de lo declarado por Raymond Tallis en su libro *The Hand. A Philosophical Inquiry Into Human Being*, cuando escribe:

[...] la especial relación con que gozamos el universo material –y que desde la historia se ha entendido como una relación con Dios, los dioses, o esos poderes numinosos que nos dieron vida– es, en gran medida, el resultado de las capacidades de nuestras manos (Tallis, 2003:21).

De esta forma, la progresión desde el objeto en tránsito hacia la cosa, y ahora como artefacto, apela a la dimensión táctil con que construimos y accedemos al mundo material. Del mismo modo, me resulta sugerente la relación que Tallis establece entre este “universo material” y Dios. Cuestión que será tratada, por fuerza, más adelante.

En tanto literatura, es necesario dar cuenta de la poética en que se inscribe este enunciado parriano. El proyecto antipoético de Nicanor Parra se caracteriza por transgredir los valores estéticos de la literatura. Como apunta Naín Nómez, citando a Iván Carrasco:

El antipoema es una homología del poema, pero deformado por la sátira, la ironía o la parodia. No solo incorpora la oralidad, la cotidianidad y el coloquialismo, sino que plantea un modo distinto de producción textual fundado en el conocimiento y la transgresión. (...). La escritura antipoética comportaría así dos fases de realización: 1.- La aparente aceptación de estereotipos y modelos establecidos en la tradición, y 2.- La transformación de ellos para rechazarlos y desmitificar su realidad (Nómez, 2015, pp. 19-20; Carrasco, 1999).

Por otra parte, el repertorio de Nicanor Parra para su proyecto antipoético supera sobradamente los ámbitos convencionales por los que el poema transita. Desde *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y Antipoemas* (1954), pasando por *Versos de salón* (1954 - 1962), *Canciones rusas* (1964 - 1967), hasta sus *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (1977 y 1979) y *Chistes para desorientar a la poesía* (1983), por nombrar solo algunos ejemplos, hasta sus *Artefactos* que, desde 1972 en adelante y en distintos momentos, habitan el universo de su creación, este proyecto poético permite constatar una pulsión creativa que desborda los límites que impone la poesía.

Para complejizar aún más esta condición enredada del *artefacto poético*, apunto a que el prefijo “anti” en la obra de Parra remite al matemático y físico teórico británico Paul Dirac, cuyos aportes a la mecánica y a la electrodinámica cuánticas dieron origen al concepto de “antimateria”, desde donde Nicanor Parra, en tanto estudioso de la ciencia, adopta el prefijo “anti”. Así, “el antipoema sería una imagen inversa del poema, pero no regido por una ley total de simetría, sino por una fuerza asimétrica de particular intensidad” (Nómez, 2015, p. 19).

El *artefacto poético* que hace parte del proyecto antipoético, permite establecer correspondencias evidentes entre las lógicas que estructuran al propio antipoema con otros mundos del arte, como sucede aquí con la música. Es la dislocación –como apertura– entre el volante como soporte y portador de un mensaje otro, distinto al fin publicitario que lo origina, aquello que contribuye a la complejidad de su lectura por su condición eminentemente intertextual. Y cuyo mensaje se proyecta hacia un territorio menos confortable y más provocador.

En tanto música, este *artefacto poético* refiere a la obra del compositor alemán Johann Sebastian Bach, cuya música está, en gran parte, atravesada por su condición de ferviente cristiano luterano. Precisamente, su *Pasión según San Juan* es una de sus creacio-

nes en que con mayor intensidad esto se confirma⁶. Es pertinente señalar que Johann Sebastian Bach compuso música que, también en nombre de Dios, responde a inquietudes compositivas de orientaciones diversas: como material didáctico, como obsequio, o como investigación musical sobre el arte del contrapunto⁷. De tal forma que, junto con el cultivo de su fe, hay en Bach, también, un espíritu “científico” en cuanto a sus aportaciones musicales, cuestión que lo vincula, al menos en este aspecto, con Nicanor Parra. Sin embargo, me adelanto en señalar que la expresión “EXISTE”, al comienzo del *artefacto poético*, abre una brecha en tanto declaración que, en el mundo antipoético de Parra, puede (o debe) tener más de un sentido.

Hasta aquí, he procedido según las propiedades del objeto. En tanto cosa, he articulado algunas ideas que derivan de la información en él contenidas. Quisiera ahora ampliar el registro de la interpretación hacia un ámbito menos concreto, motivado por la declaración del *artefacto poético*, y en cuya porosidad me parece advertir un juego, una acción, una ambivalencia, un *signo*.

El artefacto poético como cultura

A partir de su definición de cultura formulada en el *Tratado de Semiótica General*, donde declara que “la cultura por entero es un fenómeno de significación y de comunicación y que humanidad y sociedad existen solo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación” (Eco, 2000, p. 44), como consecuencia de la formulación de aquello que denomina tres fenómenos culturales elementales⁸, Umberto Eco propone que:

⁶ Otras composiciones de similar orientación: *La Pasión Según San Mateo*, *La Misa en si menor*, *Oratorio de Navidad*, además de su abundante producción de Cantatas religiosas, entre muchas más.

⁷ Puedo nombrar como ejemplos aquí: *El clave bien temperado*, *Variaciones Goldberg*, *La ofrenda musical*, *El arte de la fuga*, entre otros.

⁸ Son estos: a) la producción y uso de objetos que transforman la relación hombre-naturaleza; b) las relaciones de parentesco como núcleo primario de relaciones sociales institucionalizadas; y c) el intercambio de bienes económicos. Y que como problemas también importan al campo de los estudios sobre cultura material (Eco, 2000, p. 44).

[...] 'la cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación'. Lo que significa que no solo *puede* estudiarse la cultura de ese modo, sino que, además, solo estudiándola de ese modo pueden esclarecerse sus mecanismos fundamentales (Eco, 2000, pp. 44-45).

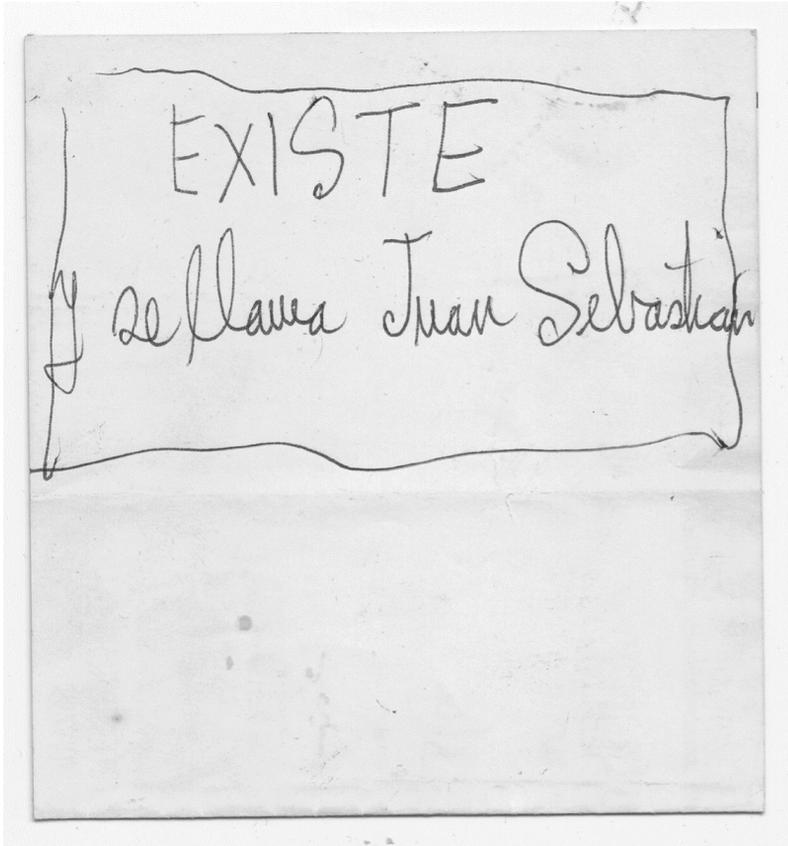


Imagen 3. Artefacto poético escrito por Nicanor Parra.

Que la inscripción de Nicanor Parra haga explícita (¿o debí escribir “implícita”?) la referencia a una declaración de fe, a través de una circularidad de significados que atraviesan los dos elementos de su *artefacto poético*, a saber: que algo *existe*, y que *eso* que existe, existe a través o porque tiene un *nombre*, plantea aquí un juego del lenguaje. Más específicamente, propone una escritura que se articula por la presencia de un elemento connotativo que *existe*, y otro denotativo, que *nombra*.

Vuelvo brevemente a Heidegger y su ensayo titulado *The Thing*, para señalar, por una parte, la recuperación del uso antiguo del término “cosa”, entendida como “reunión”, cuestión que Heidegger desarrolla para declarar que: “la presencia de algo presente, (...), solo adquiere sentido, se manifiesta y define apropiadamente a partir de la cosificación de la cosa” (Heidegger, 1971, p. 175). De tal forma que, aquello referido en el *artefacto poético* se debe al acto mismo del habla, en tanto cosa que existe. Por otra parte, inmediatamente apunta a la cuestión de lo presente de la presencia y afirma: “(H)oy todo lo presente está igualmente cerca y lejos. Lo distante prevalece. Pero ninguna reducción o supresión de las distancias aporta cercanía” (Heidegger, 1971, p. 175). Aquello que existe, entonces, no se debe al lugar de la existencia. Y en tanto referencia a la fe, o aceptar si se es o no creyente, remito a la respuesta del propio Heidegger ante la pregunta por la religión formulada por un monje budista:

Religión significa, como lo dice la palabra, una forma de entender aquellos poderes, fuerzas y leyes, que van más allá de nuestra capacidad de entendimiento humano. Incluso se puede hablar de religiones ateas, tales como el budismo, en las que no hay ningún Dios, y sin embargo es una religión que contiene en sí misma una unión. (...). Yo diría que ningún ser humano está sin religión, y que toda persona está, en cierta medida, más allá de sí misma, es decir, demente.⁹

¿Qué es aquello que EXISTE en el *artefacto poético* de Parra?
¿Qué estatuto tiene el nombre que, como alusión a un compositor, y

⁹ En Martin Heidegger: entrevista con monje budista (1963). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GLal87IgyX4> [julio 15, 2023]

que –en ausencia de su apellido– ha abierto un campo interpretativo complejo? ¿A quién le habla Parra? ¿Desde dónde? Nicanor Parra, a diferencia de sus hermanos, hizo explícita su condición de *antipoeta* que no cree en nada. El final de su *Soliloquio del individuo* es, quizás, de sus primeros trabajos, aquel que con agudeza pone las cosas en orden, al declarar el problema por el sentido de lo humano:

(.....)
Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,
A esa roca que me sirvió de hogar,
Y empiece a grabar de nuevo,
De atrás para adelante grabar
El mundo al revés.
Pero no: la vida no tiene sentido.¹⁰

En tanto antipoesía, como señala Niall Binns, el proyecto intelectual de Nicanor Parra se vincula con la definición que hace Fredric Jameson de la textualidad postmoderna:

(U)n producto de la 'lógica cultural del capitalismo tardío', como una especie de 'surrealismo sin el inconsciente', cuyas relaciones insólitas pertenecen no al reino del inconsciente sino al flujo delirante de mensajes e imágenes en las sociedades actuales (Jameson, 1991, pp. 67-68 citado en Binns, 2014, p.51).

El *artefacto poético* –me aventuro a señalar aquí–, precisamente por su cercanía con la publicidad y los mensajes que produce, hace la evidencia de su trampa, del vaciado de sentidos en que, quizás por su abundancia, la consigna del *artefacto* queda atrapada por su circularidad, por el borramiento del sujeto que habla, y también por el alcance de lo dicho.

La propia trayectoria científica de Parra resulta clave para comprender el desarrollo de su proyecto antipoético: sus estudios de postgrado primero en la Universidad de Brown en Estados Unidos (1943-1945), y posteriormente, en la Universidad de Oxford (1949-

¹⁰ Parra, N. (1983). *Obra Gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. Pp. 48-52.

1951) en Inglaterra, su desempeño como profesor de Mecánica Racional en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile y, muy especialmente, en los principios físicos de la Relatividad y la Indeterminación, se traslapan continua y sagazmente en la poética de Parra:

La Física nos enseña que es muy difícil hacer aseveraciones tajantes, que el terreno que pisamos es muy débil. Yo, entonces, he pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura y de la sociología (Piña, 1990, p. 32 citado en Binns, 2014, pp. 31-32).

En tanto cultura, la declaración de Parra en su *artefacto poético* puede leerse también como una demolición o derrumbe. Quedan suspendidas todas las convenciones literarias, los presupuestos musicológicos en torno a Bach, la condición no creyente del propio Parra, por señalar solo algunas. El *artefacto poético* termina confirmando la burla, la broma que, aunque grave, acepta el doblez de su juego. Inscrito en una pieza de papel, como si de un afiche o de una señal de tránsito se tratara; *algo* EXISTE.

Reflexiones finales

La deriva que el volante publicitario agrega a su registro, desde ese día de 1992, además de su condición de *artefacto poético*, confirma la complejidad que arrastran objetos y cosas. El *artefacto poético*, por su parte, que habita en el multiverso antipoético de Nicanor Parra, resiste cualquier definición y queda a medio camino entre un chiste, una provocación, una ocurrencia, o un *dictum* teológico. El contenido de este enunciado antipoético es también el *signo* de un estilo. No estoy en condiciones de llegar a una conclusión respecto a su significado mejor. Intuyo que su mérito se debe a una articulación doble entre lo abierto y lo cerrado. Es decir, lo abierto en tanto apertura para formular una declaración provocadora que, sin dar más elementos que su enunciación, remite a una cuestión de fe, de creer que *algo* existe. Y en tanto existencia, la referencia a

Dios resulta, al menos para mí, elocuente. Lo cerrado, por su parte, resulta de la clausura con que el *artefacto antipoético* borra toda referencia a la universalidad de esa existencia, y propone una salida que, por su condición de especificidad, deja fuera de juego a quien no conozca los alcances espirituales de la obra de Bach.

Por último, creo necesario terminar aquí haciendo referencia a todos los contenidos inscritos en el volante. Me pregunto por la relación, o no relación, entre el contenido del volante publicitario y el enunciado antipoético. En tanto *cosa* que participa –por concurrencia o reunión– de mundos complejos de producción, mercantilización, comunicación y marketing, y que habita en uno de los lados del volante. Su lado opuesto presenta un ejercicio de creación y escritura de Nicanor Parra, en un contexto marcado por la inmediatez y la casualidad. Mientras el lado impreso presenta un relato que ofrece la posibilidad de un premio que se alcanza por la participación en un concurso, el lado opuesto, en apenas seis palabras articuladas en dos niveles, presenta una sentencia y su complemento, conformándose con una declaración, en apariencia, ambigua y sugerente, aún en su hermetismo. Ambos son comunicación, ambos son literatura. No importa el mundo de sentido al que pertenezcan. Ambos quedaron anudados por las circunstancias fortuitas por las que debió transitar el volante publicitario. Su presencia física, en la densidad y dimensión formal y material, debe leerse como cultura.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (1969). *El Sistema de los Objetos*. México: Siglo XXI.
- Binns, N. (2014). *Nicanor Parra o el Arte de la Demolición*. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso.
- Carrasco, I. (1999). *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello.
- Concha, O., Torres, R., Norambuena, R. y Valdebenito, M. (1993). *Violeta Parra. Composiciones para Guitarra*. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra/SCD.
- Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. Albert Hofstadter (trad.). Nueva York: Harper & Row.
- Ingold, T. (2007). *Lines: a Brief History*. Londres: Routledge.
- Ingold, T. (2010). "Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials". Working Paper 15, University of Manchester: 1-14.
- Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Kopytoff, I. (1971). "La Biografía Cultural de las Cosas: La Mercantilización Como Proceso" en Arjun Appadurai (ed.). *La Vida Social de las Cosas*. México D.F.: Grijalbo, pp. 89 – 122.
- Nómez, N. (2015). "Re-antologando a Nicanor Parra: un homenaje" en Nicanor Parra. *Un Puñado de Cenizas. Antología 1937-2001*. Santiago de Chile: LOM.
- Parra, N. (1983). *Obra Gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Tallis, R. (2003). *The Hand. A Philosophical Inquiry into Human Being*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Turkle, Sh. (ed.). (2007). *Evocative Objects. Things We Think With*. Cambridge/London: The MIT Press.

La corbata escondida

“¡¿Dónde está la corbata de Borges?!”, gritaba mi padre.
Con mi hermano nos mirábamos.
— ¿Cuál corbata?
— De Borges
— ¿De Borges?
— ¡Sí de Borges! —repetía—. ¿Dónde está?

Con el Barraco empezamos a buscar la corbata sin saber siquiera cómo era. Corríamos de un lado a otro. Tenía algo de adrenalínico recorrer la casa entre gritos y jugar a encontrar una prenda que no habíamos visto nunca.

—¿Cómo es la corbata?...

—Es amarilla con líneas azules —nos decía—. ¡Alguien se la tiene que haber robado! Por la cresta, por las recrestas. ¡Esa corbata vale mucho!

[...] Después de la búsqueda nos contaba la historia: “Cuando nos conocimos con Borges hicimos intercambio de corbatas [...]”.

La secreta corbata que guardaba mi padre era esa declaración de amor, que dejaba de serlo si la corbata desaparecía. Y dejaba de serlo si no estaba escondida.

¿Dónde estará hoy esa corbata? Solo mi padre sabe dónde la dejó escondida.

Un vals en un montón de escombros

(antipoesía & posmodernismo)



Por César Cuadra¹

*No ha existido nada tan revolucionario como el
capitalismo, lo destruye todo.*

Gilles Deleuze, *Diálogos*

*Vaya, vaya
Yo creía que los ingleses andaban con plumas*

Nicanor Parra, *Artefactos*

*Sé cada vez mejor que el único conocimiento que vale
es aquel que se nutre de incertidumbre y que el único
pensamiento que vive es aquel que se mantiene a la
temperatura de su propia destrucción.*

Edgar Morin, *La naturaleza de la Naturaleza*

*De acuerdo
Alle Kultur Nach Aschwitz ist Muhl
Traduzco
Toda la cultura posterior a Auschwitz
es....*

*basura
digamos... casi toda señor Adorno*

Nicanor Parra, *Discurso de Guadalajara*

¹ César Cuadra Bastidas es poeta, crítico, ensayista y conferencista, doctor en Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid, España. Es profesor de Literatura en ETHICS, de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. ccuadrab@gmail.com

Después de la orgía

Durante las últimas décadas se ha escrito ampliamente sobre el debate entre modernidad y posmodernidad². A favor y en contra de esta última etiqueta, revolotean todo tipo de discursos desplegando los más variados enfoques: así lo demuestra la avalancha de estudios hermenéuticos, sistémicos, marxistas, postestructuralistas, empiristas, pragmáticos, etc. Además, estos se abocan no solo al ámbito de la arquitectura –que es donde se origina el concepto anglosajón de posmodernismo–, sino que se expanden hacia la estética, a los estudios literarios, culturales, sociales y, más tarde, a la ciencia y al saber en general. Es decir, hoy por hoy existe un campo vastísimo donde parece operar esto que paradigmáticamente ya circula como posmodernidad y posmodernismo.

A esto hay que añadir que el tiempo ha terminado por configurar una cierta legión de autoridades –más o menos reconocidas– en torno al nuevo campo, al punto que a algunos ya se los cita como auténticos “clásicos”. Naturalmente, junto a ellos también crecen los detractores, los guardianes del modernismo, los escépticos. No hay claridad, sin embargo, en lo que dice relación a la necesidad y a la eficacia de la nueva etiqueta. Incluso, uno de sus máximos exponentes ha debido reconocer que, en la actualidad, bajo el concepto de posmodernismo no se puede esperar gran cosa, pues cabe prácticamente todo³.

Resulta imposible, por tanto, no hacerse la pregunta acerca de qué se está hablando cuando nos referimos a posmodernidad y posmodernismo: ¿se trata de la deslegitimación de los relatos fundadores de la modernidad eurocéntrica, la deslegitimación de sus metarrelatos, la emergencia de un nuevo estatuto del saber en las sociedades informatizadas, de una radicalización en la estética modernista, como cree este pionero de la posmodernidad que es Jean

²En nuestro ámbito han circulado desde los años ochenta numerosos trabajos sobre estas materias. Entre ellos destacan a lo menos dos excelentes antologías. Véase de Foster, H., Habermas, J., Baudrillard, J. et al. (1985). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós. También, Casullo, N. (comp.) (1989). *Debate entre Modernidad – Posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur.

³ Lyotard, J. F. (1996). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa. P. 41.

François Lyotard? ¿Se trata de la deslegitimación de los criterios de producción de los relatos en general? ¿Se trata de un nuevo estilo estético? O más allá de esto, ¿se trata de una nueva categoría epocal en la edad del capitalismo avanzado, de una nueva categoría en la cartografía cultural de la humanidad, como piensa Fredric Jameson? ¿Se trata entonces de una lógica cultural? ¿De una nueva edad social? ¿Es el fin de la Historia, como piensa Fukuyama? ¿Es un tipo de sociedad totalmente nuevo surgido en las sociedades llamadas postindustriales, como piensa Daniel Bell? Y si solo afecta a esas sociedades, ¿por qué hablar de posmodernidad en otros contextos sociales y económicos? O, simplemente, ¿se trata de una coartada retórica para eludir los verdaderos problemas de la humanidad a partir de la globalización, como creen muchos disidentes del modelo neoliberal? ¿O tal vez esto de la posmodernidad no es más que otra maniobra de los pensadores neoconservadores, como cree el mayor defensor del proyecto modernista, Jürgen Habermas? O, peor aún, ¿no será todo esto que se ha dado en llamar posmarxismo, poshistoria, posideologismos, posilustración, etc., los nombres del desencanto generalizado, como cree Perry Anderson? Etcétera.

Se aprecia que estamos en un reino complejo y de múltiples lenguas. Y, por cierto, esta torre de Babel no solo se vive en el ámbito intelectual de las sociedades llamadas desarrolladas o centrales, sino también en las periféricas, como la latinoamericana⁴. Lo común, sin embargo, es que tanto aquí como allá se busca afanosamente el hilo conductor que permita conectar los procesos, las experiencias y los efectos de realidades emergentes. Es decir, por todas partes surgen posiciones que se lanzan hacia la configuración de un estado de discusión plausible en torno a esta inquietante y polivalente etiqueta⁵.

⁴ Sobre esto puede verse de Brunner, J. J. (1994). *Cartografías de la Modernidad*. Santiago de Chile: Dolmen. También, y de un modo más específico respecto de la literatura, se puede ver de Binns, N. (1999), *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la posmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn), especialmente los capítulos 1 y 2 (Berna: Peter Lang Editor).

⁵ "Estos últimos años se han caracterizado por un milenarismo invertido en el que las premoniciones del futuro, ya sean catastróficas o redentoras, han sido sustituidas por la convicción del final de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, la socialdemocracia o el Estado de bienestar, etc.): tomados en conjunto, todos estos fenómenos pueden considerarse constitutivos de lo que cada vez con mayor frecuencia se llama posmodernismo", señala Fredric Jameson (1991) en *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*

Hay que destacar que, simultáneamente, se lucha también, pero en sentido contrario, por negar o desconocer la abrumadora influencia que ejercen los nuevos resortes de integración planetaria. Sobre este particular, cabe señalar que estos nuevos resortes, con su enorme carga productiva y destructiva, han emergido del mismísimo suelo del desarrollo histórico y bajo el signo de las llamadas “tecnociencias”⁶, las cuales ejercen en la actualidad un dominio sin precedentes.

Ahora bien, sucede que el ser humano es un animal simbólico y como tal no puede prescindir de relatos, aunque solo fuera para satisfacer esa necesidad socioantropológica de constituir las reglas del juego social. O también porque el saber técnico debe recurrir necesariamente al recurso narrativo, ya sea para su socialización o para su búsqueda de legitimidad⁷. No cabe duda de que es el desfase entre ambas articulaciones lo que ha puesto de manifiesto la actual crisis de legitimidad e, incluso, de aceptabilidad de los discursos modernos. Específicamente en las últimas décadas, se ha experimentado un desarrollo sin contrapeso por parte de lo que se denomina *cultura tecnocientífica* en las sociedades capitalistas.

[Barcelona: Paidós. P. 9]. También deberíamos recordar lo que señaló J.F. Lyotard (*op. cit.*, p. 97): “El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están dominados por la idea de emancipación de la humanidad. Esta idea es elaborada en el siglo XVIII en la filosofía de las Luces y en la Revolución Francesa. El progreso de las ciencias, de las artes y de las libertades políticas liberará a toda la humanidad de la ignorancia, de la pobreza, de la incultura, del despotismo y no solo producirá hombres felices, sino que en especial gracias a la Escuela, generará ciudadanos ilustrados, dueños de su propio destino (...) La clase política continúa discutiendo de acuerdo con la retórica de la emancipación. Pero no consigue cicatrizar las heridas infringidas al ideal “moderno” durante casi dos siglos de historia.” Un poco antes es aún más explícito: “Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, ‘liquidado’. Hay muchos modos de destrucción y muchos nombres le sirven como símbolo de ello. ‘Auschwitz’ puede ser tomado como un nombre paradigmático para la ‘no realización’ trágica de la modernidad” (*idem.*, p. 30).

⁶ “El estallido tecnocientífico de la humanidad en una multiplicidad de especies técnicas o tecno-simbólicas, probablemente muy desiguales respecto de su capacidad para sobrevivir y evolucionar, nos hunde en un universo que a la filosofía le cuesta mucho concebir y evaluar”, advierte Gilbert Hottois (1999) en “Filosofía de la técnica y de las tecnociencias” (en *Historia de la Filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Madrid: Cátedra. P. 545). Sobre algunos aspectos del llamado “posmodernismo tecnocientífico”, destaca el importante trabajo del filósofo norteamericano Hugo T. Engelhardt Jr. (1995). *Los fundamentos de la bioética* (Barcelona: Paidós).

⁷ Véase de Jean François Lyotard (1979), *La condición posmoderna* (Madrid: Catedra), especialmente los capítulos 6, 7, 8 y 9, respectivamente. También, y con algunos matices diferenciados, se puede ver “Misiva sobre la Historia Universal” en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, *op. cit.*, pp. 33-47.

Posiblemente esto explica que los relatos provenientes de la *cultura tradicional y moderna* (o ilustrada), hayan perdido casi todo su poder de adhesión, y hasta su plausibilidad. Nos encontramos, por tanto, ante una situación extremadamente compleja e inédita. Enfrentarla, por lo tanto, exige nuevas herramientas y la aparición de nuevos desafíos, los que a su vez nos imponen contradicciones cuya radicalidad desborda nuestras concepciones heredadas⁸.

Precisamente sobre el suelo de una cultura tecnocientífica y *massmediática*, es donde empieza el vértigo y la incertidumbre de nuestro tiempo. Y es por ello que no son muchos los que han abordado en su radicalidad y complejidad la actual ola de transformaciones. En este sentido, Jean Baudrillard nos entrega un diagnóstico notable de este torbellino social, cultural, epistemológico y existencial, diagnóstico que sin duda se hunde en una trama que recién empezamos a vislumbrar:

Si fuera preciso caracterizar el estado actual de las cosas – dice Baudrillard– diría que se trata del posterior a la orgía. La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas productivas, liberación de las fuerzas destructivas, liberación de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, liberación del arte. Asunción de todos los modelos de representación, de todos los modelos de antirrepresentación. Ha habido una orgía total, de lo real, de lo racional, de lo sexual, de la crítica y de la anticrítica, del crecimiento y de la crisis de crecimiento. Hemos recorrido todos los caminos de la producción y de la superproducción

⁸ "La tecnociencia actual realiza el proyecto moderno. El hombre se convierte en amo y señor de la naturaleza. Pero al mismo tiempo la desestabiliza profundamente, ya que bajo el nombre de "la naturaleza" hay que contar también todos los constituyentes del sujeto humano". Lyotard, J. F., *La posmodernidad (explicada a los niños)* (*op. cit.* p. 32). En un plano más ideológico, Terry Eagleton (1998) muestra también cómo el campo de producción capitalista está atravesado por profundas contradicciones: "Hay una especie de contradicción dentro del posmodernismo que es a la vez radical y conservador. Es un sorprendente rasgo de las sociedades capitalistas avanzadas que sean a la vez libertarias y autoritarias, hedonistas y represivas, múltiples y monolíticas (...). Cuantas más fuerzas del mercado amenazan con subvertir la estabilidad, más estridentemente se necesitará insistir en los valores tradicionales. No es inusual encontrar políticos británicos que apoyan la comercialización de la radio, pero que no soportan poemas sin rima" (*Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós. P. 194).

virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres. Hoy todo está liberado. Las cartas están echadas y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿QUÉ HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA?⁹

La edad de hierro planetaria

Más allá del nombre que finalmente se les asigne a los procesos en curso, lo que no parece presentar dudas es que estos afectan multidimensionalmente al dispositivo general de la civilización occidental, y a partir de ella –por la vía de la globalización y la informatización– al resto de las comunidades de nuestro planeta. Así pues, la edad de la pragmática tecnocientífica exige de los relatos criterios de producción y aceptabilidad que ya no son los pertinentes a la edad técnica-ilustrada. De hecho, esta época se ha desarrollado bajo el alero del cartesianismo, el que con su régimen discursivo –logicista, categorial y jerarquizado– expulsó de su proyecto cultural y estético justamente lo que hoy ingresa *massmediáticamente* por la puerta ancha. Sin embargo, la actual expansión del campo cultural no actúa solo hacia la integración de lo excluido, sino también hacia la desintegración o problematización de lo heredado¹⁰. Esto permite explicar la crisis generalizada –no el fin– de los géneros literarios tradicionales. Crisis no solo al interior de la literatura, sino también *de ella* en relación con los demás géneros de la escritura, tales como la filosofía, la historia, la teoría, etc. Crisis, por lo tanto, de lo que se consideraba también su externalidad absoluta, por no-literario, no-artístico, no-estético, no-cultural. De aquí, quizás, la eficacia y la potencia alegórica de ese conocido artefacto parriano:

⁹ Baudrillard, J. (1997). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama. P. 9.

¹⁰ Aquí resulta esencial recordar que dicha problematización había sido prevista y teorizada desde mucho antes, aunque, por cierto, en contextos todavía limitados. Así lo expresa Eugene Lunn (1986), cuando al hablar de Walter Benjamin nos muestra cómo este supo anunciar, en la figura de la “alegoría”, la ruina del arte y la literatura, ya en la época del barroco alemán (cuando las obras eran auténticos “montajes inorgánicos”): “Perseguido por la idea de la catástrofe el dramaturgo barroco percibe el tiempo histórico como un montón de basura siempre creciente: “las alegorías son, en el reino de las ideas –escribió Benjamin– lo que las ruinas en el reino de las cosas” (*Marxismo y modernismo*. México: FCE. P. 215). Más tarde serían los vanguardistas los que terminarían por hacer de la inorganicidad de sus montajes la última manifestación de la muerte del arte. Por eso Guy Debord (1976) llegó a afirmar que “el dadaísmo y el surrealismo son las dos corrientes que marcaron el fin del arte moderno” (*La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castellote. P. 134).

TODO ES POESÍA
menos la poesía

(Nicanor Parra, *Artefactos*, 1972)

Empezamos a comprender entonces, cómo las transformaciones en curso (y aquí no nos referimos solo a las derivadas de los *mass media*) preparan la aparición de la “antipoesía de Nicanor Parra”, que encarna mejor que ninguna otra escritura la radicalidad de la problemática de los relatos en la escena cultural contemporánea.

COMO USTEDES PODRÁN
HABERSE DADO CUENTA
nos encontramos en la prehistoria de la poesía

(Nicanor Parra, *Artefactos*, 1972)

Para decirlo de alguna manera, ya no se trata solo de *re-elaborar* lo sensible con lo inteligible, lo popular con lo culto, lo clásico con lo moderno, lo artístico con lo no-artístico, lo arcaico con lo histórico, sino también de *re-articular* todo esto a partir del nuevo escenario sociocultural, que es lo que ya a fines de los años cincuenta pedía Gilbert Simondon, cuando exigía ir más allá de la oposición entre cultura ilustrada y pragmatismo tecnocientífico¹¹. Se anunciaba pues un nuevo ciclo y, con él, la necesidad de recuperar lo heredado, pero en un nuevo escenario: había llegado la hora de transformar lo conocido, re-elaborándolo complejamente. Y esto que aquí se dice acerca de la literatura y de la cultura en general, se ajusta perfectamente a lo que Murray Bookchin, padre de la ecología social, detecta como el inicio de un nuevo ciclo histórico, ciclo que

¹¹ “Gilbert Simondon ve en la división entre ciencias-técnicas y culturas tradicionales el problema fundamental de nuestra civilización, que obstaculiza su integración armoniosa. Según este autor no hay oposición esencial [...]. Nuestro problema estriba en que la cultura (literaria, filológica) que tan ampliamente se sigue enseñando y teniendo por “la auténtica cultura” ya es anacrónica. Era la cultura adecuada a un medio (en particular a un estado de desarrollo de las ciencias y de las técnicas) muy diferente de nuestro medio tecnocientífico”. En Hottois, G. *Filosofía de la técnica y de las tecnociencias*. op. cit., p. 525.

va acompañado de la emergencia de una “ilustración” de nuevo cuño y de un nuevo “Siglo de la Luces”¹².

Es la puesta en marcha de esta suerte de *desestructuración* síquica, social y hasta civilizacional, lo que permite a Edgar Morin dar cuenta de un hecho sin duda mayor, pues si es cierto que en un sentido estamos cerrando ese ciclo que denominamos historia, también es cierto que la globalización, por su parte, la reinicia, aunque bajo un nuevo estatuto: el de “la edad de hierro planetaria”. Morin es, sin embargo, cauteloso al anunciar esta nueva edad para la humanidad. De hecho, sin eludir los componentes ambiguos y hasta contradictorios que constituyen este proceso, el pensador francés subraya también los de su indeterminación e incertidumbre:

[...] la diferencia con la antigua edad de hierro –que fue donde se forjó la civilización técnica– es que ésta no llevó en ella la amenaza de aniquilación de la humanidad, en cambio la actual, en su extremo desarrollo técnico, permite a la vez la génesis de la humanidad planetaria y su destrucción apocalíptica¹³.

Si se acepta, entonces, el cambio de ambiente social y cultural alcanzado por el propio desarrollo histórico, a través de la fusión de la ciencia y la técnica, podemos explicar al menos dos hechos fundamentales: el de la pérdida de adhesión por parte del público a los antiguos relatos fundadores de la modernidad (que son los discursos imperantes) y el de la impotencia de estos para dar cuenta de la magnitud y complejidad de las transformaciones en curso. Es decir, se nos esclarece de golpe que la era tecnocientífica no solo significa,

¹² “Conviene subrayar –dice Bookchin– que asistimos a un nuevo Siglo de las Luces [...]. La gran dificultad suscitada por la comprensión de esta “ilustración” es que dicho fenómeno desborda los análisis clásicos. No se trata de una simple evolución de la conciencia [...]. La significación de este nuevo período de “ilustración” consiste en que altera la estructura inconsciente del individuo, antes incluso de poder formularse conscientemente como teoría de la sociedad o como convicciones políticas [...]. Hemos cerrado un ciclo histórico completo. Volvemos a enfrentarnos con problemas de una sociedad orgánica, pero de nuevo tipo, definidos por un nivel tecnológico y, más generalmente histórico, nuevo: una sociedad orgánica que podría borrar y superar las barreras internas de la sociedad, como las que la oponen a la naturaleza o las que fraccionan el psiquismo humano, resultantes de miles de años de sistema jerarquizado”. Bookchin, M. (1978). *Por una sociedad ecológica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pp. 30-53.

¹³ Morin, E. (1982). *Para salir del siglo XX*. Barcelona: Kairós. P. 342.

sino que glorifica la ruina de los discursos y saberes heredados¹⁴. Ahora bien, si se considera que fueron los propios saberes heredados los que posibilitaron la emergencia de los progresos y revoluciones que nos llevaron al actual imperio tecnocientífico, habría que añadir a lo anterior que la simplicidad heredada debe ser necesariamente mantenida, incluso aunque sea a título de ruina, pues, como nos enseña el propio Edgar Morin, la simplicidad es inmanente al campo de posibilidad de la complejidad¹⁵. Es más, debiéramos agregar que no existe algo así como la complejidad pura, pues ella misma está tejida simultáneamente de y en contra de las simplicidades heredadas. En este sentido las propias tecnociencias han abierto el campo de posibilidad para la emergencia de la complejidad, siendo ellas todavía prisioneras del paradigma de la simplicidad¹⁶. Aquí está, a mi modo de ver, una de las claves que nos abre el camino hacia una posible comprensión de los relatos posmodernos, pues estos se nos manifiestan contradictorios y paradójicos en todos los niveles. Aquí, por ejemplo, no solo nos regresan lo heredado, sino que, recuperándolo, en una nueva trama, se lo despacha al olvido:

Sin Mistral, sin Huidobro, sin Neruda
No hay poesía, ni antipoesía

Y además retiro lo dicho

(Nicanor Parra, inédito)

Extraña paradoja, se dirá. De hecho, se recupera lo heredado por medio de su repetición diferida, instalándonos en el mundo de la ruina, de la alegoría, y más profundamente, en el pastiche, solo que los motivos de este ya no son los heredados. El acontecimiento posmoderno en la literatura se instala, pues, como una “gran jugarreta” donde la escritura misma dejará de ser leída como *simple literatura*.

¹⁴ Véase Lyotard, *La condición postmoderna*, op. cit., especialmente el capítulo 10, “La deslegitimación”.

¹⁵ Para acercarse a lo que Edgar Morin llama “saber de la complejidad / complejidad del saber”, ver Morin, E. (1988). *El conocimiento del conocimiento (El Método III)*. Madrid: Cátedra. Pp. 220-255.

¹⁶ Morin, E. (1992). *Las Ideas (El Método IV)*. Madrid: Cátedra, especialmente el capítulo 3, “El pensamiento subyacente (paradigmatología)” (pp. 216-244).

Es esta condición irreductiblemente contradictoria, la que anuncia al acontecimiento posmoderno, acontecimiento que inevitablemente tendrá en su horizonte el convertirse en expresión vívida del simulacro de lo existente, aunque solo lo sea a título de *mueca de todo lenguaje comunitario*: de ahí precisamente la naturaleza compleja de su espacio-temporalidad dividida y evanescente.

La indecidibilidad

Inmersos en el ambiente creado por las tecnociencias, estamos en condiciones de admitir, al menos a título de hipótesis, la plausibilidad de discursividades operativas en esa matriz que hemos aceptado en llamar posmodernidad. Al interior de esta es donde se habla, según criterios que satisfacen condiciones tecnocientíficas y narrativas emergentes, de discursividades *posmodernas complejas*, en oposición a las *posmodernas simples*. Lo singular de esta distinción es que se encuentra afecta al desconcertante principio de la “indecidibilidad”, pues si bien las discursividades posmodernas complejas encuentran condiciones descriptibles, estas no se dejan evaluar por los criterios e instrumentos heredados. Este principio resulta fundamental en el escenario inaugurado por las discursividades emergentes. De hecho, si estas discursividades ponen a prueba la maquinaria lógica y discursiva del esteticismo, lo hacen precisamente *por medio* de este principio, que es el que permite suspender todo juicio categórico simple sobre lo que nuestro dispositivo heredado –el metafísico– nos señalaba tan claramente como lo que *es y no es*¹⁷ poesía, arte, saber, verdad, relato, etc. Resulta, pues, fundamental este nuevo estatuto discursivo, ya que viene a complejizar todo el ordenamiento escritural y, con ello, todo intento de apropiación de significación en cualquier dominio.

¹⁷ Lyotard da cuenta del *corte simple* o de la *decisión simple* como una “pulsión” metafísica que es a la vez la tecnología por excelencia de las axiomáticas logocéntricas. Ver especialmente “La mentira como perspectiva” en “Pequeña perspectiva de la decadencia y de algunos debates minoritarios por entablar allí”, en Grisoni, D. (comp.). (1982). *Políticas de la Filosofía*. México: FCE. Pp.159-165.

Debemos, sin embargo, abrir un paréntesis. Se habrá advertido que la etiqueta de posmodernismo que aquí usamos nada tiene que ver con aquella homónima surgida en las primeras décadas del siglo XX, en nuestra tradición literaria hispanoamericana: aquí la función y límites de la etiqueta permanecen atadas precisamente al proyecto ilustrado y al esteticismo modernista que la nueva etiqueta problematizará. Lo que, en este trabajo, en cambio, se designa de un modo general bajo la etiqueta de posmodernismo, se inscribe en el campo tecnocientífico que da origen a la nueva condición discursiva y cultural propia de la época del capitalismo multinacional, que es como Jameson ha cartografiado a nuestra época¹⁸. Se cierra el paréntesis.

A partir de ahora, se entiende que las discursividades que antes proponíamos llamar posmodernas simples serán todas aquellas que circulan por el paisaje textual prisioneras aún del dispositivo (o *imprinting*) cultural moderno o pre-moderno, puesto que no “trascienden” el “régimen de frase” pragmático performativo, que es el que caracteriza a la enunciación puesta en juego por el campo tecnocientífico¹⁹. Esta distinción nos permite, entre otras cosas, evitar generalizaciones y explicar, por ejemplo, que actualmente Montagne, Rabelais o García Márquez puedan ser considerados posmodernos²⁰.

Ahora bien, lo que aquí llamamos discursividades posmodernas complejas serán las que, instalándose en la simplicidad heredada (de los géneros, estilos, modelos, discursos, relatos, lógicas, paradigmas, etc.), hacen emerger lo que pomposamente se conoce como paradigma de la complejidad, con su irreductible y contradictoria maquinaria enunciativa y articularia. Sin duda esta operación, ya descrita en el campo de las discursividades llamadas del saber, encuentra en el ámbito de las discursividades literarias o, mejor, narrativas, su apuesta mayor, pues afecta al estatuto mismo del discurso y su lectura, pero, sobre todo, al “sujeto”, quien desde ahora deja de ser un simple receptor y pasa a convertirse

¹⁸ Jameson, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, op. cit., especialmente los capítulos 1, 3 y 6.

¹⁹ Lyotard, J. F. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, op. cit., pp. 23-26.

²⁰ Barth, J., *La literatura posmoderna* y Eco, E., *Apostillas a “El Nombre de la Rosa”*, citados por Niall Binns, op. cit., pp. 50-51.

organizacionalmente en actor cofundador de la significación en el proceso de toda lectura.

Pues bien, llegados a este punto, hay que destacar algo más sobre el reconocimiento que hoy goza la “*antipoesía* de Nicanor Parra”, puesto que parece ser expresión acabada y fructífera de eso que aquí se viene rastreando como discursividades posmodernas complejas. Para decirlo de una vez: la antipoesía aparece en el paisaje textual contemporáneo como una lección magistral, a la hora de confrontarla con las exigencias propias de nuestra época, esto es: a la hora de escudriñarla con criterios adecuados a la propia complejidad emergente. Sin duda que esto tiene especial interés, puesto que ella da el salto articulador complejo desde la soledad periférica. En *sentido estricto*, su inscripción y contribución –y esa es nuestra complicidad– solo es concebible a partir de ese cruce: ella inscribe y desborda el régimen de frase del tecnocientificismo, desde el campo de la diferencia cultural; es decir, desde la complejidad de la marginalidad periférica de nuestra América Latina. Más allá pues de la valoración especializada que se haga de la antipoesía; en otras palabras: más allá de lo que nos entreguen los criterios y enfoques centrales del modernismo, la antipoesía parriana nos enfrenta a un mundo fascinante y misterioso en su juego, pero sobre todo perturbador y magistral en su complejidad.

Desde un enfoque organizacional complejo o diseminal, el campo de lectura posibilitado por esta escritura permite advertir que ella ha puesto en circulación un dispositivo articulador, cuya naturaleza operacional consiste precisamente en inscribir –y a la vez trascender– el régimen de frase pragmático performativo puesto en movimiento por el tecnocientificismo central de nuestra época. Repitémoslo: cumple y excede el régimen de frase pragmático performativo y su dispositivo de escritura. Esta bidimensionalidad permite comprender también por qué la antipoesía, simultánea e *indecidiblemente*, es y no es poesía, literatura, saber, relato, etc. Toda su trama teje y desteje la simplicidad reinante, siendo este elemento de complejidad el que nos introduce en lo que constituye una de las más relevantes condiciones discursivas posmodernas: el trabajo deconstructivo. Aquí se sitúa otra de las contribuciones más impor-

tantes de esta escritura, puesto que con ello ha conseguido desplazar silenciosamente el aparato institucional de nuestra literatura. Si se reconoce la complejidad y eficacia de esta labor pluralista, lúdica y deshomogenizadora llevada a cabo por la antipoesía, se comprenderá mejor la relevancia de su operación antiestética²¹, ya que ambas trabajan para liberar y restaurar el equilibrio discursivo y escritural en nuestra cultura. En este sentido, el prefijo “anti” no expresa solo el nombre de un nuevo modo de *decir* sino, sobre todo, de *articular el incremento de complejidad en la época de la orgía planetaria y su promesa ecológica*.

El posmodernismo, una utopía realizable

Hay que dar otro paso en esta escurridiza etiqueta. Se trata de advertir el carácter distópico y discrónico de su radio de acción. O sea, lo que llamamos posmodernismo no se instala ni aspira a un espacio o tiempo homogéneos, por el contrario, en su cobertura organizacional coexisten lo diverso, lo diferencial, lo heterogéneo, lo múltiple. Por eso nos volvemos a encontrar aquí con otro de sus rasgos relevantes: por un lado, su condición *ambivalente* (unidad-diversidad/ estético–antiestético / fin de la historia–recomenzamiento de la historia/ global–puntual, etc.) y, por otro, su condición *polivalente* (involucra todas las dimensiones del *imprinting* cultural). Hablar de posmodernidad resulta obligada e irreductiblemente contradictorio, pues su movimiento siendo integrador es simultáneamente desintegrador: la complejidad organizacional es inseparable de esta “endemoniada dialógica”.

Nadie duda de que hablar de “posmodernidad” hoy es un lugar común; es decir, un tópico que no nos dice nada (por sus ambivalencias y polivalencias, porque la etiqueta parece abarcarlo todo, por su intangibilidad, por la popularización irreflexiva de su uso, etc.). Sin embargo, que “la posmodernidad busca constituirse en un

²¹ Se trata de la re-elaboración del concepto simplificado de estética y de esteticismo. Remito a Cuadra, C. (1997). *Nicanor Parra en serio e) en broma*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. Pp. 77-102.

lugar-común", esto ya nos dice *algo*: al menos arrastra la promesa de instaurar un *lugar-común*. En pocas palabras, se afirma un *topos* común, pero además, una instancia aceptada por todos, como algo dado y compartido. Algo que en su obiedad se vivencia como un vacío. Un vacío, eso sí, coagulador y productivo. Esto explica que todo lo que constituya un *lugar-común* pierde su *valor* en el juego de los intercambios y las diferencias. Mejor aún: su valor se habrá desplazado e intangibilizado hacia lo indiferenciado y hacia lo inconsciente. En todos estos sentidos, el *lugar-común* se nos aparece como la condición de posibilidad de toda diversidad, de toda diferencia y de todo juego. Se aprecia de pasada que en este sentido hablar de cultura remite necesariamente al *lugar-común*, aunque en el mismo gesto –para marcar nuestra diferencia al interior de aquella– debemos rechazar todo lugar común. En esta nueva contradicción se concentra la potencia de la etiqueta del posmodernismo; su eficacia, en cambio, dependerá de la emergencia o no de discursividades complejas.

La modernidad fue un proyecto de destrucción de todo *lugar-común* y su realización la dejó vacía y carente de plausibilidad como motor cultural. La modernidad, sin embargo, se encuentra re-inscrita (y recuperada) en el emergente proyecto *posmoderno*, proyecto que a su vez convierte al modernismo en lugar común (despachándolo al olvido). Parafraseando al propio antipoeta, hoy puede decirse que el modernismo es *un cadáver que aún respira*, pero lo hace, como un lugar común más en la lógica viviente del espectáculo posmoderno.

Son las discursividades posmodernas complejas, las que tienen la tarea de colonizar con su incremento de complejidad el motor revolucionario que dejara vacante el modernismo. Es decir, el posmodernismo re-inscribe los relatos modernos, premodernos y antimodernos, de modo tal que puedan cohabitar aun en contradicción en un *topos* común que no los rechace ni en su dogmatismo excluyente. La posmodernidad, en este sentido, es la instancia que posibilita procesar y dar a concebir en complejidad lo heredado y, de este modo, se instaura en oposición compleja con el *lugar-común*, que ella misma promueve. En breve, si hoy todo lo que significa y promueve el modernismo ya es un lugar común, un tópico, lo es precisamente porque hay otro juego más complejo que lo ha llevado a su descanso.

Si se acepta, entonces, que nuestra época vive lo que al decir de Lyotard es una desestructuración social operada en sus núcleos organizacionales e identitarios, en la deslegitimación de sus metarrelatos, ideologías y filosofías, etc., entonces, se comprende también en toda su radicalidad la importancia y proyección de la antipoesía: su apuesta por una escritura articulada con los *atributos de la oralidad*, con la *norma*, si se usa la expresión de Coseriu. De hecho, el propio Lyotard reconoce que el habla es la instancia que ha empezado a funcionar cada vez más como el auténtico lazo social en el actual estado de progresiva desestructuración síquica y social. Llegamos a entender la eficacia de la propuesta antipoética, pues ante el pragmático reconocimiento en el habla como último reducto de la gregariedad²², podemos aceptar que su proyecto discursivo encuentra condiciones plausibles en el nuevo escenario social y cultural.

La emergencia del juego

Ahora bien, quizás porque el campo textual cubierto por la matriz posmodernista simboliza y comunica la promesa de convertirse en *lugar-común*, es que se convierte inevitablemente en fuente de todo conflicto y en “espacio agonístico” (o de lucha) privilegiado. El posmodernismo así entendido, se despliega no como una categoría estilística particular ni como una categoría estética o epistemológica más. La expansión de su campo de acción no solo ha conseguido abarcar el registro de singularidades, diferencias y procesos en curso, sino que además ha conseguido, por la vía de la globalización, planetarizarse. Esto es lo que nos obliga a asumir con ella toda la radicalidad de un dispositivo mayor²³.

²² Sobre la expansión y plausibilidad de la revolución antipoética puede verse mi artículo “La obsesión de seguir respirando” en *Gradiva* (Revista de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis, ICHPA), N° 2, Santiago de Chile, 2001, pp. 233-239.

²³ Este dispositivo mayor es el que Murray Bookchin llamó “ecología” en *Por una sociedad ecológica*, *op. cit.* Para una aproximación al campo cultural posmoderno desde la ecología puede verse mi trabajo “A propósito de posmodernidad”, en *Revista Kappa*, N° 30, Santiago de Chile, primavera 1989, pp. 46-48.

Se ha dicho antes que las condiciones tecnocientíficas actuales han posibilitado una comprensión nueva de la sociedad, de la cultura, de los discursos y también de la Naturaleza. Esta comprensión nueva presenta –al menos como hipótesis– la posibilidad de re-significar lo heredado y en ello de recuperarlo, re-escribiéndolo sobre un nuevo suelo, que es el de las actuales condiciones generales. Hay que hacerse cargo, entonces, del rechazo de quienes, prisioneros o no de las certezas heredadas, no acceden o no aceptan dichas condiciones, puesto que efectivamente las nuevas propuestas no aseguran nada²⁴; incluso el propio Foucault descartó cualquier pretensión que buscara en las condiciones discursivas ir más allá de ciertos límites locales y concretos²⁵.

Tejada por la promesa de constituirse en una etiqueta que nos hace habitar simbólicamente en un espacio/tiempo común, la posmodernidad se nos aparece como un campo abierto y propicio a la proliferación de identidades complejas y, con ello, a la posibilidad de hacer cohabitar pacíficamente los mundos particulares: las estéticas, las ideologías, las religiones, las filosofías y sabidurías arcaicas más diversas y heterogéneas, en fin, todo aquello que constituye nuestro legado como especie simbólica. Esto está en la promesa abierta por el campo de posibilidades tecnocientíficas, pero los relatos aún no han sabido –o no han podido desprenderse– del lastre de la simplicidad mutiladora y dar el salto a la complejidad regeneradora. De hecho, quienes temen de este nuevo territorio simbólico, le temen también al disenso, al pluralismo, a la indeterminación, a la autonomía. Por eso se puede decir, quizás, que la etiqueta llamada posmodernidad sea un nombre apropiado para denominar la incertidumbre, pero también es un nombre apropiado para la emergencia de todo “juego”, palabra a la que debemos otorgarle todos los poderes. Contrasta, por tanto, el uso que sus adversarios le dan a la etiqueta, pues para estos

²⁴ “[...] la teoría (posmoderna) ha servido de vía de escape de cuestiones políticas urgentes y como pretexto para evitar todo compromiso serio con los acontecimientos históricos del mundo real. Lo peor es que estas ideas privan al pensamiento crítico del único recurso que más falta hace en el momento presente; es decir, la competencia para juzgar entre argumentos buenos y malos, entre razón y retórica, entre el discurso que busca la verdad y el discurso *posmoderno* de simulación”. Norris, C. (1998). *¿Qué le ocurre a la posmodernidad?* Madrid: Tecnos. P. 69

²⁵ Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta. P.79.

el posmodernismo parece más un nihilismo aséptico y bárbaro, que la condición de posibilidad de una mayor plenitud individual, social, cultural y ecológica.

No cabe duda de que nos estamos jugando la sobrevivencia como especie y nos enfrentamos a esos fenómenos con la máxima radicalidad. De hecho, no parece improbable que, de perseverar los patrones modernistas o tecnocientificistas, la apuesta por la complejidad posmoderna no pase de ser eso, una apuesta, aunque, por cierto, sin esa apuesta, tampoco habría juego.

La literatura, un género del siglo XIX

Al asistir simultáneamente al cierre de un ciclo y al inicio de otro, no nos debe extrañar que nos veamos convocados a enfrentar fenómenos cuya radicalidad, muchas veces, resulta imperceptible y hasta inconcebible con las herramientas heredadas. Y el advertir esto no nos libera de la angustia surgida por el desplome de todo aquello que creíamos natural y, por lo mismo, verdadero y permanente. Por el contrario, justamente son estos procesos los que nos muestran la frugalidad y la condición histórica de todo lo que medíamos y evaluábamos, incluso de nuestros mismos instrumentos de medición y evaluación. En este contexto no reviste poca importancia lo que autores como Thierry de Duve plantean en el campo estético, cuando se refieren a las transformaciones en curso, pues éstas llegarían, incluso, a socavar el estatuto mismo de la literatura y las artes en nuestro tiempo. Y así lo manifiesta cuando expresa que la pregunta estética moderna ya no apunta a “¿qué es lo bello?”, sino más bien hacia “¿qué sucede con el arte y la literatura?”²⁶. Este tipo de planteamientos nos obliga a hacernos cargo de la nueva situación discursiva, aún más allá de los límites que la modernidad le dio a la literatura. Es más, si no queremos quedar atrapados en el campo modernista de la producción, se ha vuelto imprescindible saber *qué está pasando en nuestra cultura* para que se esté forzando a las discursividades emergidas en el nuevo ambiente, a realizar la tarea

²⁶ Lyotard, J. F. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, op. cit., p.14.

de las viejas y desgastadas máquinas discursivas. Este contexto es, sin duda, nuestro punto de partida hacia los planteamientos puestos en juego por la antipoesía de Nicanor Parra, pues ella, al interior del proceso discursivo y cultural en curso, se abre y se cierra como una bisagra imperceptible entre dos mundos, donde su música dialógica se hace escuchar como *un vals en un montón de escombros...*

¿Podemos, entonces, evaluar a la antipoesía con un criterio esteticista, cuando ella misma se caracteriza, precisamente, por problematizar y exceder todo el campo de producción esteticista? ¿Puede constituirse la antipoesía en objeto de estudio formalista (en cualquiera de sus posiciones modernas) si ella, junto con cumplir, excede todo formalismo modernista? O en un sentido aún más general, ¿resulta pertinente realizar la actividad crítico-literaria en la época de la problematización de la condición literaria de la literatura?²⁷ O lo que es todavía más decisivo, si sabemos –como ya sabemos– que lo que llamamos literatura tiene la misma edad que lo que llamamos crítica literaria²⁸ y ambas, a su vez, se inscriben dentro del proyecto modernista, que es la matriz que ha sido problematizada y excedida por el propio desarrollo histórico, ¿no es esta la prueba misma de la necesidad de buscar en esa etiqueta que llamamos *posmodernismo* un campo de escritura plausible para las nuevas discursividades como la antipoesía?

Tal como señalábamos antes, es en el suelo de la simplicidad modernista donde trabaja el discurso antipoético. Ahí re-elabora lo heredado por la simplicidad estética y metafísica. Lo hemos dicho, la simplicidad recorre todo el dispositivo o corpus de enunciación y de articulación. Pues bien, de esas simplicidades saca la antipoesía

²⁷ Para abordar la radicalidad y la complejidad de esta operación en la antipoesía de Nicanor Parra puede verse mi trabajo “*La antipoesía o la escritura al diván*” en Cuadra, C. y otros (2002). *Psicoanálisis Parra Nada*. Santiago de Chile: Cesoc. Pp. 9-37.

²⁸ “De la literatura como tal, pues desde Dante, desde Homero, había existido en el mundo occidental una forma de lenguaje que ahora llamamos “literatura”. Pero la palabra es de fecha reciente, como también es reciente en nuestra cultura el aislamiento de un lenguaje particular cuya modalidad propia es la de ser literario”. Foucault, M. (1984). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI. P. 293. Para una aproximación completa al nacimiento, en el Siglo XIX, de lo que llamamos “literatura”, también Foucault, M. (1996). *Del lenguaje y la literatura*. Barcelona: Paidós. Pp. 63-103. Puede, además, verse mi artículo “De revoluciones y signos”, en Revista *Pluvial* N°1, Valdivia, primavera 2000, pp. 94-103.

la savia que la alimenta, pero no es la simplicidad la que orienta ni funda su movimiento ni su acción. Por eso, Iván Carrasco pudo decir que la escritura parriana “constituye una de las manifestaciones más expresivas de la crisis generalizada (...), es decir, no sólo se refiere a ella, sino que también intenta representarla mediante una expresión en crisis”²⁹. No obstante, hay que agregar que ella no queda atrapada en la inmanencia de esa crisis, sino que, como señala el mismo Carrasco un poco más adelante, “[la antipoesía] llega a ser el código de la crisis. Y por ello mismo, representa la crítica más transgresora de las estructuras, comportamientos y sistemas de valores que conforman esta sociedad”³⁰.

A partir de aquí se aprecia que en el suelo del lenguaje antipoético –en su articulación y no solo en su condición discursiva–, es donde nos parece plausible la expansión del campo heredado. Y aquí debemos ser extremadamente cuidadosos pues esta expansión arrastra lo heredado; es decir, no es *simplemente* su superación: es su “re-escritura” irreductiblemente compleja. Pues bien, esta expansión de la literatura llevada a cabo por la antipoesía, no es separable de su sustrato (la literatura), ni tampoco de lo que el modernismo hegeliano avizoró tempranamente sobre la *muerte del arte*. No es separable, pero no se articula en él. La antipoesía surge de la crisis terminal del estatuto “literario” y esteticista de la literatura moderna. Surge, por decirlo en términos derridianos, de la expansión de ese acontecimiento generalizado de nuestra época: el advenimiento de la “clausura de la metafísica”, que es también del arte, de la literatura, de la escritura, de la historia: “esta historia (como época: época no de la historia, sino como historia) es la que se clausura al mismo tiempo que la forma de estar en el mundo que se llama saber”³¹. Y por cierto, será justamente en este ambiente donde las nuevas máquinas discursivas, como la antipoesía, instalarán el poder de la complejidad emergente:

²⁹ Carrasco, I. (1999). *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Universidad Nacional Andrés Bello. P. 55.

³⁰ *Idem*

³¹ Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI. P. 9.

A mí me carga la literatura
tanto o + que la antiliteratura.

(Nicanor Parra, Discurso de Guadalajara, 1991)

La antipoesía o el regreso del relato

Se advierte que estas palabras no solo nos transmiten el espíritu de la época, sino que, lo que es más importante, resultan impensables fuera de ella. Hoy por hoy no se puede seguir leyendo la antipoesía con las anteojeras modernistas; es decir, solo desde la autonomía del nivel estético/poético-literario. Pero tampoco simplemente desde su opuesto, esto es, como una exterioridad lingüística que se pretenda pura heteronomía. Tal como lo hemos señalado antes, la antipoesía es inseparable de la simplicidad, pero no se deja reducir a ella. Es más, junto a realizarse estéticamente, es decir, a cumplir con las exigencias del discurso estético, la antipoesía nos ejercita –de un modo singular e inaugural– en las complejas tareas que nos impone ese trabajo teórico y práctico que antes anunciábamos como “deconstrucción”, tanto del esteticismo como de eso que llamamos saber. Sin duda, esto plantea enormes dificultades, pues buscar la salida de la simplicidad estética y metafísica heredada, ni se alcanza por decreto ni por un simple gesto exterior a lo que se desea desplazar, puesto que lo metafísico, tal como enseña Derrida, no es un concepto ni un nombre: “lo metafísico es cierta determinación, un movimiento orientado de la cadena. No se le puede oponer un concepto, sino un trabajo textual y otro encadenamiento”³².

En este sentido, la “antipoesía” es el nombre que nos comunica una nueva época para la escritura (y no decimos solo literaria). Y es por ello también que al complejizar lo que llamamos literatura y más propiamente, el dispositivo discursivo, la antipoesía exige hablar de ella como de una nueva edad del relato (en un sentido que integra y contradice sus versiones arcaicas e históricas), o

³² Derrida, J. (1975). *La disseminación*. Madrid: Fundamentos. P. 11.

si se prefiere, hablar de ella como aquello que en nuestra época de la *deslegitimación de los relatos de legitimación* (fundadores de la modernidad) ya circula con el nombre de lo que Lyotard denomina el “pequeño relato”³³. Para mostrar algo de esto, baste señalar que la antipoesía en tanto *pequeño relato* articula los atributos de los grandes relatos (*grand récit*), sino también lo que estos excluían, solo que lo hace desde otro suelo, donde sus *criterios de legitimidad y aceptabilidad ya no son los heredados*. Esto es lo que hace que esta escritura autónoma y heterónoma se nos aparezca necesariamente como un “antirrelato”. De pasada, se aprecia también por qué su espacio es el narrativo o estético y no el de saber, o por qué su naturaleza articuladora opera necesariamente desde la contradicción organizacional y no desde la dialéctica metafísica. Podemos empezar a comprender, quizás, cómo el nuevo contexto civilizacional posibilita esta nueva articulación discursiva.

En síntesis, la antipoesía nos trae de vuelta las viejas cuestiones de los dispositivos y relatos arcaicos, pero lo hace confrontándonos radicalmente con todo lo que trabaja nuestra cultura tecnocientífica y sus relatos. Este nuevo paradigma articulado en el campo de enunciación antipoético no asegura nada, es cierto, pero en su apuesta multidimensional –y en contradicción– se juega algo que apenas empezamos a vislumbrar, pues ella nos enuncia no solo un “nuevo ciclo orgánico”, sino que nos devuelve diferidamente una racionalidad enterrada por miles de años, inaugurando entre nosotros lo que podemos anunciar como una nueva edad de la “mitografía”³⁴.

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte

(Nicanor Parra, *Poemas y Antipoemas*, 1954)

³³ Lyotard, J. F., *La condición posmoderna*, op. cit. Ver especialmente el capítulo 14, “La legitimación por paralogía”.

³⁴ Jacques Derrida mostró en detalle cómo la emergencia de la escritura compleja saca de la simplicidad los conceptos de tiempo, espacio, símbolo, lenguaje, diferencia, relato, etc., pero no solo esto, pues la emergencia y el actual acceso a la pluridimensionalidad y a una temporalidad deslinealizada y compleja no debe entenderse como “una simple regresión al mitograma: hace aparecer, por el contrario, toda la racionalidad sometida al modelo lineal, como otra forma y otra época de la mitografía”. En *De la gramatología*, op. cit., p. 116.

Sí, pero...

Desde hace más de medio siglo que se viene escuchando, en diversos ámbitos y disciplinas, que la forma metafísica de vivir el lenguaje es lo que nos impide acceder a su complejidad. ¿Resulta impensable suponer entonces que un ejercicio tan *endemoniado* como el antipoético no nos amenace justamente con aquello que el viejo Wittgenstein no dudaría en calificar como una “experiencia de lo raro”?³⁵.

³⁵ Para Wittgenstein (1988) “es lo etéreo e indefinido de una bild (imagen) (del lenguaje) lo que nos mantiene cautivos”; véase Investigaciones filosóficas. Barcelona: Ed. Crítica. Parágrafo 115. De aquí que para Wittgenstein “la filosofía es una lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje” (parágrafo 109). Fernandois, leyendo a Wittgenstein, nos dice que es este embrujo “y no en cambio las teorías en su carácter acabado y preciso”, lo que nos mantiene cautivos. Frente a ellas cabe la toma de posición crítica, de algún modo consciente, puesto que podemos saber con precisión lo que se nos propone, ellas mismas estipulan en qué condiciones son válidas, a qué fenómenos se aplican, etc. En una teoría los límites (delimitaciones, distinciones, etc.) son nítidos; sabemos, por tanto, podemos saber a qué atenernos. Es posible equivocarnos, pero no quedar cautivos, cegados (véase parágrafo 100). “En una bild, sin embargo, opera el poder oculto de la sugestión y del embrujo (parágrafo 109) aquello que nos “tienta” a pensar de un “modo” determinado, sin que ese modo sea alguna vez cuestionado. Y acaso no se lo cuestione debido a que, sin su explicación, su respuesta, quedaríamos, así se cree, merced a la perplejidad en que nos sume la experiencia de lo raro”. Fernandois, E. (1990). *Observaciones sobre Wittgenstein*. Tesis de Licenciatura del Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. P. 61.

Poetas

Los verdaderos poetas no están en los libros ni en
los grupos políticos de moda.
Tampoco en los paneles de conversación.
Menos en las universidades.
Los verdaderos poetas no saben que son poetas.

p. 104

La primavera

No pienso dejar que la primavera me gane.
Ya está adelantada, eso sí.
Varias flores abiertas me llevan de ventaja.

p. 43

Todo me suena

Todo me suena
los huesos me suenan
los árboles me suenan.
los pensamientos me suenan.

p. 106

Las Cruces: el antipueblo del vecino Nicanor Parra¹



por Luis Merino Zamorano²

quo vadis Nicanor?

*Una mariposa resplandeciente
se pasea por un jardín de malezas
y cree que es el paraíso.*

El 23 de enero de 2018 el antipoeta Nicanor Parra, convertido en una dulce mariposa resplandeciente, dejó definitivamente su experiencia humana, descansando ahora aquí en Las Cruces, plantado entre las flores silvestres que crecen en el jardín de su casa frente a la mar.

Se le veía aun joven, “viejovent” sería su edad cronológica: su reloj biológico sin duda que iba hacia atrás. Los medios de comunicación hablaban de un ser huraño, poco dado a las entrevistas y a mostrarse en público, raro muy raro, ya que don Nica vivía solamente con la Rosita, su nana, que lo cuidaba. “Es *un hijo que me nació viejo*”, decía ella. No tenía secretaria ni guardias que lo custodiaran; a su casa, hasta hoy, se accede por una pequeña puerta de madera blanca, muy baja, siempre abierta (en la cual se lee “Antipoesía”, como un grafiti improvisado). Antes, al golpear esa puerta, abría la Rosita o el mismo poeta.

¹ Texto escrito a propósito de la partida de Nicanor Parra, en 2018, publicado ese mismo año en las revistas AYESHA (revista literaria, Argentina) y en ULRICA (revista de poesía, Colombia).

² Es artista visual e investigador, residente en la localidad de Las Cruces – Chile desde el año 1970, vecino de Nicanor Parra, con quien, durante más de veinte años compartió diversas experiencias, visiones de mundo, ecologismos, conversaciones y anti-conversaciones. lmzbiblioteca@gmail.com

En Las Cruces don Nica se movía como pez en el agua, en su caso, como gaviota en la playa, caminando, manejando el parramóvil, comprando o paseando solo, con familiares o alguno de los muchos invitados que recibía, nutriendo la antipoesía con el hablar de la calle. No eran las musas las que lo inspiraban, sino el lenguaje común y corriente. En Las Cruces, el gran antipoeta Nicanor Parra era el “vecino Parra”, o don Nica a secas, un vecino más, uno importante, pero un vecino, al fin y al cabo. A veces saludaba, otras veces no; a veces conversaba, otras no; a veces sonreía, otras veces tampoco: no somos todos así. No se alejaba de nosotros –sus vecinos–, ya que con él no pretendíamos ser ni periodistas, ni cineastas, ni fotógrafos, sino simplemente vecinos.

Conversando un día con don Nicanor en una calle de Las Cruces, sorprendido por mi aparente dominio del lenguaje antipoético, me preguntó “¿Dónde aprendió usted antipoesía?”; “en los barrios bajos de San Miguel”, le contesté, a lo que don Nica replicó con un guiño en su ojo: “Yo en los barrios bajos de Chillán, ¡chócale!”. Estaba claro: ninguno lo había aprendido en la academia.

El vecino Parra había comenzado en 1954 con el poemario *Poemas y antipoemas*, que no tan solo era una revolución literaria, sino –a mi modo de ver– la mayor revolución proletaria literaria de la historia, al incorporar la cultura popular a los registros de la literatura académica, reticente –hasta ese momento– a todo lo que oliera a pobreza.

Hoy don Nica tiene a todo Chile recitando antipoesía. Hasta los cuicos de la UDP, del The Clinic, del Mercurio, del red set, todos están de rodillas alabando con los ojos blancos a la Antipoesía. ¿Cuándo se había visto el discurso popular tragándose al discurso cuico? Qué Fidel, qué el Che, qué Allende: Nicanor Parra es el verdadero héroe revolucionario del pueblo.

Hoy la antipoesía se ha tomado las calles de Las Cruces, de Santiago, de Chile, del mundo, como antes de ayer, cuando los trabajadores se tomaban las calles de la patria, con frases tan antipoéticas como “El pueblo, unido, jamás será vencido”, a lo que él agregó: “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas”. El

hombre y la mujer comunes y corrientes por fin se vieron reflejados en cientos de frases que llenaron –y siguen llenando– los grandes escenarios culturales de Chile y el mundo.

¡Valió la pena, vecino Parra, apostar a la antipoesía!

Don Nicanor Parra, el 5 de septiembre de 2017, había cumplido 103 años, aunque era un adulto de 50, dos jóvenes de 20 y un niño de 13, que convivían en un mismo cuerpo, feliz, de 103:

Antipoesía qué es? / Una manera de pasarlo bien

Vital, imaginativo y soñador, preocupado por la supervivencia del planeta, con la incertidumbre del futuro:

Apocalipsis ahora / Aquí / Peligro 0 kilómetro

Adelantando los recuerdos del porvenir:

Ni socialista ni capitalista / Sino todo lo contrario: / Ecologista
muerto de susto

La solución a tanto estrés:

Antipoesía / Máscara contra gases asfixiantes

Hablar de Nicanor Parra es dejar en evidencia al mundo. Cayó el telón del siglo XX y se abrió el del siglo XXI. Los parlamentos poéticos que acosaban la belleza se transformaron en parlamentos dramáticos que acusaron realidades. Él fue el gran cuestionador de la sociedad actual, cuyas herramientas fueron el chiste, la ironía, el sarcasmo, en un caparazón de contradicciones, desacatos y desenfados.

En la Antipoesía no nos hallamos en la tierra prometida; tampoco en el desprecio al sueño americano. No hay seguridad de esto ni de lo otro. El viernes él estaba en Nueva York, el sábado en Moscú y el domingo en Las Cruces. No había claves; menos simbolismos. No endiosaba a las palabras. No promovía la parafernalia del poeta tradicional: se integraba al paisaje del humano común y corriente.

Su obra, compuesta por poemas, antipoemas, ecopoemas, artefactos, trabajos prácticos, bandejitas, discursos de sobremesa; una forma de expresión artística: la Antipoesía.

Al leer su antipoesía nos colocamos al otro lado de las cosas; desciframos códigos que desmitifican, mensajes que provocan, formas que sorprenden. De lo que se trata es de incorporar la realidad a como dé lugar.

Nicanor Parra asumió el don de la palabra. Ejercitó el oficio de un francotirador: donde ponía el ojo ponía el orden correcto de las cosas. Debajo de cada piedra existía –y existe– un antipoema:

Orden del día:
Aprender a vivir sin ilusiones
Poco se gana con escupir para arriba

Cuando van a entender
Estos son parlamentos dramáticos
Estos no son pronunciamientos políticos

Desde mi pequeño pueblo costero, donde los poemas se transformaron en antipoemas, surgirán los ecopoemas del futuro.

Adelantando los recuerdos de la tribu, los recuerdos del porvenir. Todo niño sabe que la poesía que captura la armonía, no tan solo de un ser sino de todas las especies, es antipoesía:

¿Y tú me lo preguntas! /
antipoesía eres tú³

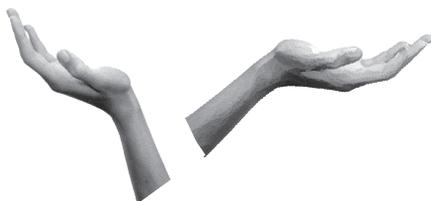
... ¡parra empezar leamos a Parra!

En la República Independiente de Las Cruces,
el antipueblo de Parra.
Entre Isla Negra & Cartagena.

³ Parra, N. (1972). *Artefactos*. Santiago de Chile: Editorial Nueva Universidad. P. s/n.

Don Nica
en versión musical

¡Copuchas parrianas!



Copuchas Parrianas



(sobre una posible música posmoderna,
secretamente, sin que nadie lo sepa)



Por Gabriel Matthey Correa¹

Advertencia

Estimadas lectoras y lectores, permítame partir por aclarar que no acostumbro a escribir en primera persona, pero, excepcionalmente, lo haré en esta ocasión, pues me referiré a una composición mía, creada a partir de textos de Nicanor Parra: se trata de la *Trilogía las Parrianas* (1993-1999).

Comprenderán que con ello ya me hice cómplice de “don Nica”, así es que –con mayor razón– intentaré entregar un testimonio lo más fiel posible, citando a los (anti)poemas que elegí para esta composición. Y lo haré incluyendo referencias a la partitura y a la música (que se puede escuchar en YouTube, según se indica más adelante).

Como no todas/os saben leer partituras, los comentarios técnicos serán muy simples y generales, de tal manera que puedan comprenderse sin entrar en detalles específicos. Aclarado esto, vamos al grano:

¹ Es compositor, ingeniero civil hidráulico y magíster en gestión cultural, profesor de ETHICS de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. gmatthey@uchile.cl

Primera copucha

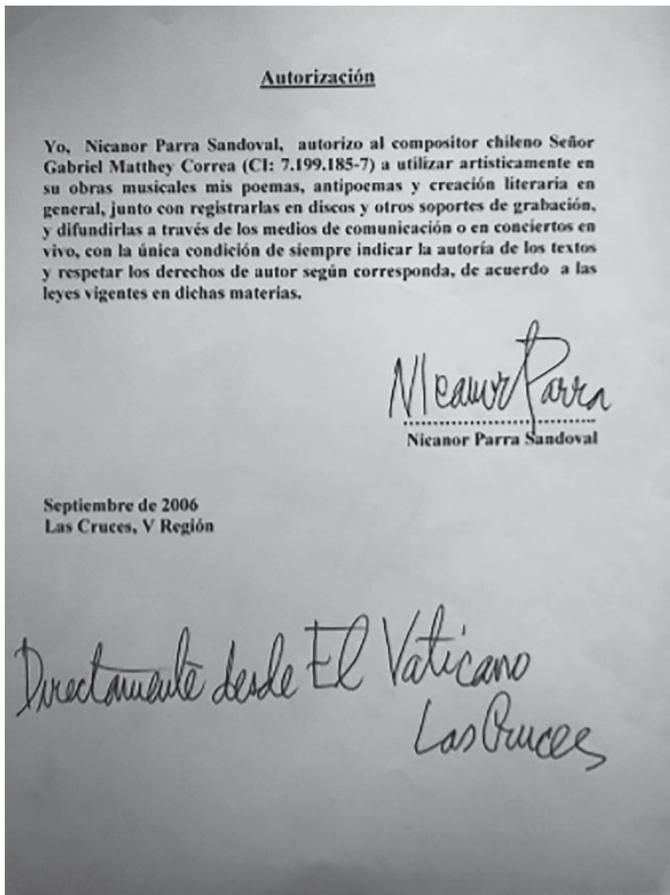
Mi primer encuentro con la (anti)poesía de Nicanor Parra, fue a través de la *Obra Gruesa* (1969), que encontré por casualidad entre los libros que tenía en mi propio dormitorio (casa familiar, Av. España 356, Santiago). Eso ocurrió el año 1981, cuando yo ya era ingeniero civil (hidráulico) y, junto con estar trabajando como tal, simultáneamente estudiaba composición con Cirilo Vila, en la Facultad de Artes de la U. de Chile. Recuerdo que entonces él, como primera tarea, nos pidió hacer una composición para coro mixto a cuatro voces, para lo cual tuve que buscar un texto especial. Por mi parte, sin tener mucha cultura poética, busqué entre mis libros y así, ignorante y fortuitamente, descubrí a “don Nica” y su trabajo literario. Lo más increíble es que la *Obra Gruesa* estaba allí por casualidad, pues el libro pertenecía a quien después sería uno de mis cuñados.

Apenas leí un par de (anti)poesías al azar, inmediatamente me sentí identificado con ellas. Fue un descubrimiento totalmente espontáneo y natural. Entonces, conocí la “Sinfonía de cuna” (incluida en los *Poemas y antipoemas*). Tiempo después, una vez realizada la composición coral, el mismo año 1981, supe que con la (anti)poesía de Nicanor Parra tendría que hacer una composición más grande, pero para ello, primero necesitaba madurar como compositor. El momento llegó doce años después, cuando en 1993 compuse la primera serie de la *Trilogía*. Y desde un principio decidí hacer una trilogía –3 series–, las cuales me propuse componer año por medio (1993, 1995 y 1997). Las dos primeras las hice acorde al plan, pero en la tercera me atrasé más de un año, componiéndola en 1998-1999.

Otro aspecto increíble, es que los textos los fui eligiendo en su momento, sin un plan general diseñado a priori. Lo hice así, pues desde un comienzo constaté que en el repertorio de las (anti)poesías había una enorme variedad temática, lo cual, ya en la partida me permitió confiar en que habría suficientes alternativas para elegir, lo que me aseguraba después poder completar mi proyecto. Todo esto significó un total de cinco a seis años de estar vinculado con la susodicha composición de la *Trilogía las Parrianas*.

Publicación del disco

Casi diez años después, entre 2007-2008, se hizo la primera grabación y publicación de la *Trilogía*, en un disco editado por mi propia persona, financiado por el Fondo de la Música del Ministerio de la Cultura y las Artes - Chile. Para ello tuve que conseguir la autorización del propio Nicanor, incluyendo el reconocimiento y compromiso de distribuir los derechos autorales acorde a la ley:



En la grabación del disco, como intérpretes participaron los siguientes músicos: Dante Burotto (clarinete y voz), Paula Elgueta (canto y bombo legüero), Cristian Gutiérrez (violoncello y voz), Alexandros Jusakos (piano y voz), Davor Miric (violín y voz), María José Opazo (percusión y voz) y Aliocha Solovera (dirección).

Como parte de la edición, en el librito que acompaña al disco, escribí una explicación general de la composición, que ayuda a entender de qué se trata: el contexto, las motivaciones que me inspiraron, junto a la forma y contenidos que dieron lugar a la *Trilogía*. El texto, literalmente, dice:

Presentación de la Composición

La *Trilogía las Parrianas* es un conjunto de 27 piezas musicales compuestas entre los años 1993 y 1999, en base a poemas y/o antipoemas del poeta chileno Nicanor Parra.

El nombre “Parrianas” fue acuñado el mismo año 1993, haciendo eco de las “Bachianas” del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos. Son una “Trilogía” pues están organizadas en 3 Series (P.1, P.2 y P.3, en que P = Parra). Cada una incluye 9 poemas y/o antipoemas, que se pueden interpretar en forma separada o juntas, según sea la ocasión. La *Trilogía* es un homenaje de reconocimiento al importante aporte realizado por la familia Parra a la cultura chilena. Por ello la Serie P.1 está dedicada a Violeta Parra; la Serie P.2 a Roberto Parra y la Serie P.3 al propio Nicanor Parra.

Con el propósito de respetar el espíritu de los poemas y antipoemas de Parra, en la partitura se aclara que “en esta *Trilogía* el texto no está subordinado a la música ni tampoco la música está subordinada al texto: están de igual a igual... Las *Parrianas* son composiciones para desorientar a la música y a la poesía”. De hecho, la partitura está concebida y escrita para 5 o 6 voces

e instrumentos, donde todas las partes tienen igual importancia; por ello, los mismos músicos hablan, recitan, cantan, simulan y/o tocan sus instrumentos (voz, clarinete, violín, violoncello, piano, bombo legüero, pito y bongó).

En relación con el lenguaje usado, se intenta buscar un equilibrio entre el texto y la música a través de un planteamiento transversal, donde la poesía se transforma en música y, esta, en poesía. Lo propio ocurre con los intérpretes, según ya se explicó. De hecho, la partitura se inicia con la palabra “Advertencia” —a cargo del cellista—, que es seguida por el toquido del clarinete, para así desde un comienzo dejar establecido que ambos sistemas de códigos gozan de igual presencia en toda la *Trilogía*, en una suerte de contrapunto o polifonía inter-textual. Sin embargo, al comparar las 3 series, claramente en la primera existe una simplificación de recursos que poco a poco va adquiriendo mayor complejidad, en la medida que se avanza hacia la segunda y tercera serie.

Desde un punto de vista estético, las *Parrianas* de alguna manera se acercan a lo que se conoce como “Teatro Musical”. El recitado y canto que se les exige a los músicos —que no son cantantes— se hace a propósito, para lograr timbres cercanos al canto popular y vida cotidiana (y no a un canto refinado por la academia). Ello en concordancia con el espíritu que tienen los textos de Nicanor Parra. Por lo mismo, en la *Trilogía* a momentos hay cierto parentesco con el Rap de la cultura Hip-Hop, aquella originada en Jamaica a fines de los años 60’ y desarrollada en Nueva York durante los años 70’ del siglo pasado. Pero también hay referentes europeos que, por ejemplo, se encuentran en el “Pierrot Lunaire” (1912) de Arnold Schönberg — con el uso del “sprechgesang” o “sprechstimme” (‘canto hablado’ o ‘voz hablada cantada’, en alemán)—, y en la “Historia del Soldado” (1918) de Igor Stravinsky, que incluye lecturas al ritmo de la música.

Gabriel Matthey Correa, Santiago de Chile, noviembre de 2007

Acceso directo a la música

Para complementar la lectura de las presentes copuchas, lo ideal es que cada lector/a vaya simultáneamente escuchando la música comentada. Y, al final, por supuesto, una vez concluida la lectura, es importante escuchar la *Trilogía* completa, para que así cada cual pueda tener la experiencia musical del total.

Alternativas de acceso a la música alojada en YouTube

I) Palabras claves de acceso a YouTube:

“Gabriel Matthey Las Parrianas”

II) Enlaces de acceso:

Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=Snu8zcb_VNE

Código URL: https://youtu.be/Snu8zcb_VNE

Breves comentarios sobre la Serie P.1 (año 1993)

Teniendo ya todo preparado para entrar directamente en la música, valga entonces referirse a la primera serie de la *Trilogía*, la cual está dedicada a Violeta Parra. Se trata de 9 (anti)poemas extraídos de *Versos de Salón* (1962) y de la *Obra Gruesa* (1969), de Nicanor Parra, que se ejecutan de una sola vez, con un solo arco musical (sin pausa extra, salvo los propios silencios de la música). Los textos considerados son: *Advertencia / Advertencias / Sinfonía de cuna / Cambios de nombre / La Montaña Rusa / En el cementerio / Moais / Momias / Pido que se levante la sesión*.

No es este el espacio para mostrar todos los textos, pero valga incluir los dos primeros, los cuales también sirven de “advertencias”, como preparación para escuchar la música. Así, entonces, la primera serie se inicia con los siguientes (anti)poemas:

Parriana 1 Advertencia

Yo no permito que nadie me diga
Que no comprende los antipoemas
Todos deben reír a carcajadas.

Para eso me rompo la cabeza
Para llegar al alma del lector.

Déjense de preguntas.
En el lecho de muerte
Cada uno se rasca con sus uñas.
Además una cosa:
Yo no tengo ningún inconveniente
en meterme en camisa de once varas.

Versos de Salón²

² Parra, N. (1973). *Obra Gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Pp. 70-112.

Parriana 2
Advertencias

Se prohíbe rezar, estornudar
Escupir, elogiar, arrodillarse
Venerar, aullar, expectorar.

En este recinto se prohíbe dormir
Inocular, hablar, excomulgar
Armonizar, huir, interceptar.

Estrictamente se prohíbe correr.

Se prohíbe fumar y fornicar.

*La Camisa de Fuerza*³

A continuación, se invita a hacer la audición de estas dos *Parrianas*, según el intervalo de tiempo que se indica:

Audición Parrianas I y II: t = 0:00 -> t = 1:26

³ Parra, N. (1973). *Obra Gruesa, op. cit.*, pp. 129-147.

Ahora bien, habiendo escuchado estas dos “Advertencias”, musicalmente queda hecha la invitación para conocer la *Trilogía* completa, para lo cual, se necesita tener las orejas bien abiertas, incluidas la mente y las emociones. Se trata de ir escuchando sin prejuicios, con toda libertad. Tal como lo dice el propio don Nica: el propósito es llegar al alma de lectores y lectoras (y/o auditores y auditoras en este caso).

Primera mirada a la partitura

Si se quiere hacer una primera referencia a la partitura, antes que todo permítanme explicar que esta se puede asociar a un sistema de coordenadas cartesianas, tal cual se usa en la ingeniería y ciencias en general. En la música, por cierto, se usa para representar el movimiento y característica de los sonidos y silencios: en el eje de las abscisas (horizontal) se ubica el tiempo (la música transcurre en el tiempo) y en el eje de las ordenadas (vertical) se ubican propiamente los instrumentos musicales, donde se codifica su timbre característico y la altura de sus sonidos (frecuencia), incluida la forma en que se deben tocar (sonidos cortos, largos, suaves, bruscos, etc.).

En la primera Serie P.1 se usan los siguientes instrumentos: clarinete, violín, violoncello, voz contralto y piano (en ese orden están en la partitura), pero además todos/as los intérpretes hablan, en cierto modo, parecido a lo que ocurre en la música Hip-hop o Rap, según se explicó en el recuadro anterior. De esta manera, en esta *Trilogía* los músicos tocan sus instrumentos, pero también cantan y “rapean” (recitan/hablan).

Parrianas

Parriana I

Gabriel Matthey C.

Homenaje a Violeta Parra

Ataque súbito y con decisión (♩ ≈ 138)

Serie P. 1

The musical score is for 'Parriana I' and is in 3/4 time. It features five staves: Clarinete (y voz), Violin (y voz), Violoncello (y voz), Voz Contralto, and Piano (y voz). The Clarinet part begins with a dynamic marking of *sfpp* that transitions to *sf*. The Violoncello part includes a dynamic marking of *sf* and contains notes marked with small crosses (x) above them, indicating spoken text. The lyrics are: '¡Ad-ver-ten-cia!' and 'Yo no per-mi-to que na-die me'. The Piano part consists of a grand staff with rests in both hands.

* Voz hablada respetando inflexión que se indica

En la partitura se puede observar que el/la músico del violoncelo parte anunciando “Advertencia” (notas escritas con pequeñas cruces) y luego sigue el clarinete (notas normales escritas con pequeños círculos ennegrecidos). De esta manera, desde un comienzo se deja claro que la *Trilogía* completa está basada en un permanente contrapunto entre textos hablados, recitados y/o cantados y el sonido propiamente de cada instrumento. Ahora bien, como se trata de 3 series (27 (anti)poemas en total), desde el mismo comienzo me preocupé de dosificar el material sonoro, buscando economizar los recursos tanto de las voces, como de los instrumentos solistas y las agrupaciones de dos, tres, cuatro o cinco partes, cuando ya tocan todos (los “tuttis”); esto, con el claro propósito de no saturar la audición, dejando alternativas sonoras y contrastes expresivos para lo que viene después, pensando siempre en el resultado del conjunto de la *Trilogía*, como un todo.

Siguiendo adelante, la Serie P.1 continúa con la *Sinfonía de cuna*, que yo antes ya había usado para la citada obra coral, homónima (1981), que posteriormente el conjunto “Chancho en piedra” hizo en su propia versión roquera, incluida en su disco *Peor es mascar lauchas* (1995).

Continuando más allá en la serie, don Nica igual sigue haciendo más advertencias y/o aclaraciones en *Cambios de nombre*, cuando da cuenta de su propia posición al respecto, diciendo que “El poeta no cumple su palabra / Si no cambia los nombres de las cosas”. Incluso, para que no queden dudas al respecto, precisa, por ejemplo, “Que los zapatos han cambiado de nombre: Desde ahora se llaman ataúdes”. En seguida, se incluye *La Montaña Rusa*, donde todo esto se deja más claro aún:

Parriana 5 La Montaña Rusa

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.
Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.

*Versos de Salón*⁴

Audición Parrianas IV y V: t = 3:00 -> t = 5:30

⁴ Parra, N. (1973). *Obra Gruesa, op. cit.*, p. 71.

Esta serie continúa desorientando a la poesía y estética clásica-tradicional, incluyendo experiencias *En el cementerio*, o involucrándose con los *Moais* de la Isla Rapa nui o, también, con las *Momias*, hasta que finalmente el propio don Nica pide que se levante la sesión, dando término a esta primera parte. Por lo tanto, antes de pasar a la segunda serie, ahora se recomienda escuchar la Serie P.1 completa (para después poder comprender y aprovechar mejor la segunda serie):

Audición de la Serie P.1 completa: t = 0:00 -> t = 9:58

Al concluir con la *Serie P.1*, queda instalado el lenguaje parriano, tanto en sus textos como en su música. Claramente se trata de un estilo simple y directo, que baja del limbo y de las élites, siendo a veces irónico, a veces con sentido lúdico y humorístico (pero en serio); a veces, incluso, con pasajes rústicos. En ocasiones, también muestra rebeldía y protesta contra el *statu quo* y zonas de confort de las personas que se esconden en sus propios limbos o burbujas (aunque aquí se trata de “anti-burbujas”). Por lo mismo, a momentos también se asemeja al lenguaje de los grafitis, incluyendo pasajes con gestos irreverentes. En el fondo, se trata del lenguaje de la calle, de la vida cotidiana, de la gente común y corriente. Por eso incomoda; por eso invita a subirse a la “montaña rusa”, aunque aquí no se responde por quienes después bajen *echando sangre por boca y narices*.

Todo esto da cuenta de una (anti)estética franca, al desnudo, que no se interesa por la belleza clásica, sino por una belleza que se nutre de la vida real: con franquezas, debilidades y ridiculeces, asperezas y contradicciones, cambiando hasta *el nombre de las cosas*, pero con una clara intención de romper con los muros, esquemas y sofismas –que a veces conllevan un doble estándar e hipocresías– que impiden comunicarse con la gente de a pie. La idea es romper con los falsos estándares y pedestales. Y lo más increíble de todo es que, si bien hay textos escritos por don Nica en la década que va de 1950 a 1960, sus contenidos parecen actuales, completamente vigentes: se trata de contenidos totalmente atemporales, siempre contemporáneos, trátense de los siglos XX, XXI o XXII....

Segunda copucha

A Nicanor Parra lo conocí personalmente entre los años 1978 y 1980, cuando él era profesor en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, de la Universidad de Chile. No fui su estudiante, pero sí me acerqué varias veces a conversar con él. En algunas ocasiones compartimos en la enorme mansión donde estaba instalado dicho Departamento –en la calle República 475–; en otras ocasiones, lo hicimos en la propia Escuela de Ingeniería, en la calle Beauchef. Por entonces, conversábamos de todo, sobre política y cultura –incluidas las artes y las ciencias en general, estableciendo puentes transversales–, o sobre sus (anti)poesías y las contingencias locales y globales del momento. A él le gustaba compartir con los estudiantes, “hablar de la vida”, siempre con sus cuotas de humor, suspicacia e ironía. Una vez, incluso, recuerdo que salimos caminando juntos desde la Escuela y nos fuimos conversando tranquilamente por la calle Almirante Latorre.

Tiempo después, cuando me interesé en componer música a partir de sus (anti)poesías, lo visité en su casa de La Reina y, posteriormente, en Las Cruces, barrio El Vaticano. Dependiendo de la hora y ocasión, solíamos conversar acompañados por una taza de té o por una copa de vino. Incluso una vez, en plena primavera, estando yo en su casa de Las Cruces, entre conversa y conversa se nos hizo muy tarde (casi medianoche) y como a esa hora ya no había locomoción colectiva para poder volver a mi casa en El Tabo, él gentilmente me invitó a alojar. Entonces, antes de irnos a dormir, compartimos una rica sopa para atender a nuestro estómago y preparar el sueño. Al día siguiente regresé temprano caminando por la playa hasta El Tabo, mientras don Nica siguió durmiendo, pues creo que no acostumbraba a levantarse muy temprano.

Breves comentarios sobre la Serie P.2 (año 1995)

La segunda serie, compuesta el año 1995 y dedicada a Roberto Parra, evidentemente que era necesario hacerla buscando el contrastante con la primera, de tal manera de evitar hacer “más de lo mismo” y no perjudicar el interés del total. Para ello elegí textos diferentes y música contrastante. Así, la primera *Parriana* de esta serie tiene un carácter más serio y religioso –o acaso “antirreligioso”–, que contrasta con las *Parrianas* anteriores. Consecuente con ello, la *Parriana X* está construida a partir del texto del *Yo pecador*, cuyos contenidos están cargados de denuncias, provocaciones e ironías. Por lo mismo, a dicho texto no vale entenderlo superficialmente como una ofensa, sino como una serie de provocaciones, advertencias y estímulos que invitan a reflexionar sobre el sentido de la “libertad/opresión – culpa/pecado”, que pueden o no existir en cada ser humano. En el fondo, es un texto que apela al sentido profundo que puede llegar a tener la religión y, por cierto, la humanidad y vida en general. De hecho, esto ya queda en evidencia en sus primeros versos:

Parriana 10

Yo Pecador

Yo galán imperfecto
Yo danzarán al borde del abismo,

Yo sacristán obsceno
Niño prodigio de los basurales,

.....,

Yo jugador de fútbol
.....,

Yo violador de tumbas
Yo satanás enfermo de paperas,

Yo concripto remiso
Yo ciudadano con derecho a voto,

Yo ovejero del diablo
Yo boxeador vencido por mi sombra,

Yo bebedor insigne
Yo sacerdote de la buena mesa,
.....,

La Camisa de Fuerza⁵

Como se puede apreciar, el contenido de este (anti)poema es bastante explícito y directo y en cada verso se pueden descubrir múltiples lecciones. Esto, por cierto, es válido tanto para las personas creyentes y religiosas, como para aquellas agnósticas o ateas⁶. De partida todos/as somos “galanes/as imperfectos/as”, que día a día nos movemos al borde del abismo, entre aciertos y errores, logros y fracasos, libertades y opresiones, en medio de la vida y la muerte. En tal sentido, poco o nada sabemos de nuestro destino y, por lo tanto, cada día que vivimos es una gran aventura; cada verso del “Yo pecador” genera muchas preguntas que, por cierto, se pueden responder en forma personal, pues cada cual, finalmente, *se rasca con sus propias uñas*. ¿Qué significa ser “violador de tumbas” u “ovejero del diablo”? ¿Qué significa ser “bebedor insigne” o “sacerdote de la

⁵ Parra, N. (1973). *Obra Gruesa, op. cit.*, pp. 129-147.

⁶ Atención con esto, pues considerando que es imposible demostrar racionalmente la existencia o no existencia de Dios, será necesario reconocer que la persona creyente es aquella que tiene profunda fe en que Dios existe, mientras que la persona no creyente (atea) tiene profunda fe en que Dios no existe. *Ese es un problema personal*, toda vez que inevitablemente –en ambos casos– es una cuestión de fe.

buena mesa"?... Claramente, cada verso da para mucho, siendo un motor en sí mismo.

Parrianas

Gabriel Matthey Correa
Homenaje a Roberto Parra

Parriana X
Gregorianamente (♩ = 60)

Serie P. 2

Clarinete (y voz)

Violin (y voz)

Violoncello (y voz)

Voz Contralto

Piano (y voz)

Yo pe - ca - dor

Yo ga - lán im - per - fec - to

* En lo posible, sólo voces masculinas

El “Yo pecador” completo se puede escuchar al comenzar la *Serie P.2*, según aquí se indica:

Audición de la Parriana X: t = 10:00 -> t = 13:20

Después de escuchar el “Yo pecador”, se descubre que esta música suena como un canto gregoriano, con voces masculinas, como una expresión casi mística-religiosa. Ello permite establecer un fuerte contraste y contrapunto o choque intertextual, casi como un doble discurso irónico e hipócrita, en cuyos textos acaso se habla “del mal” (o se advierte sobre él), mientras que, polarizadamente, en el discurso musical acaso se hace referencia “al bien” (a la música

pura que conlleva el canto gregoriano). De hecho, esta música está compuesta sobre la base del “modo dorio” (que usa la “nota re” como eje referencial). Se trata de un modo muy usado en el canto gregoriano medieval europeo, que goza de ciertos privilegios estructurales (simetrías y cualidades matemáticas entre la altura de sus sonidos).

Dentro del mismo espíritu anterior, a mitad de la *Serie P.2*, en la *Parriana XIV*, se incluye el “Padre nuestro”, también muy especial y provocador, que más se puede interpretar como un “anti-Padre nuestro”. No obstante, justamente por ello, invita a reflexionar, a profundizar y a tomar mayor conciencia sobre los contenidos que tiene la oración original que se reza en el mundo católico.

Parriana 14

Padre Nuestro

Padre nuestro que estás en el cielo
Lleno de toda clase de problemas
Con el ceño fruncido
Como si fueras un hombre vulgar y corriente
No pienses más en nosotros.

Comprendemos que sufres
Porque no puedes arreglar las cosas.

Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo

.....

Él se ríe de ti
Pero nosotros lloramos contigo:

No te preocupes de sus risas diabólicas.

.....

*La Camisa de Fuerza*⁷

Al observar la partitura, se puede apreciar que el “Padre nuestro” se inicia con el clarinete solo (en la pauta de arriba), y luego, más abajo, se incorporan todas las demás voces orando.

-24-

Parriana XIV
(♩ ≈ 84)

Cl.

Todos (*)

Cl.

Todos (*)

Pa - dre nues - tro que es - tás en el cie - lo

* Todos: Voces del violín, violoncello, contralto y piano.

Esta *Parriana* se puede escuchar completa, según las coordenadas que se indican:

Audición de la Parriana XIV: t = 16:48 -> t = 19:06

⁷ *Ibid.*

Sin duda que en este caso tanto el texto como la música generan un clima especial, de gran recogimiento y meditación. Aquí todas las voces “rezan”, logrando una sonoridad parecida a la que se escucha en las propias ceremonias religiosas, aunque la partitura incluye la melodía del clarinete solo, como nostálgica, que también marca un hito en el contexto de la *Serie P.2* y de la partitura en general. No por casualidad esta *Parriana* (la XIV) se ubica justo al centro de las 27 *parrianas*, que constituyen a la *Trilogía* completa.

Continuando adelante, la siguiente *Parriana* hace un enlace de contenidos con la anterior, en cuanto se refiere a “Solo..., poco a poco me fui quedando solo”. De hecho, desde un punto de vista bíblico, la idea de quedarse solo está claramente reflejada en Jesucristo en la cruz, cuando dice: “Elí, Elí, ¿lama sabactani?” (“Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”)⁸.

Parriana 15

Solo

Poco
a
poco
me
fui
quedando
solo

Imperceptiblemente
Poco
a
poco.

Triste es la situación
Del que gozó de buena compañía
.....

⁸Mateo, 27: 46.

No me quejo de nada: tuve todo
Pero.....

*Canciones Rusas*⁹

Después de lo anterior, la *Serie P.2* continúa llamando la atención sobre la realidad de nuestros problemas –dudas, vacíos– existenciales, en especial, cuando nos encontramos en nuestro lecho de muerte y llega la hora de la verdad...

Tal como en la primera parte, ahora también se recomienda escuchar la segunda serie completa, de tal manera de tener una experiencia del conjunto, antes de pasar a la tercera y última serie:

Audición de la Serie P.2 completa: t = 10:00 -> t = 24:00

Breves comentarios sobre la *Serie P.3* (año 1998/99)

Según lo comenté antes, el plan original para completar la *Trilogía* era hacer la *Serie P.3* el año 1997, pero por diversas razones –incluyendo otros compromisos musicales– la postergué por poco más de un año. No obstante, confieso que –como copucha, pa' callao– en la medida que transcurría el tiempo, mis intereses compositivos naturalmente iban cambiando, entonces, no me fue tan fácil “retroceder” para ponerme en sintonía con el trabajo ya realizado y así poder concluir bien con la *Trilogía*. Desde el punto de vista compositivo, era fundamental respetar el material sonoro disponible, con la lógica y coherencia interna establecida en las dos series anteriores, incorporando los mínimos elementos adicionales para conseguir el contraste y variedad necesaria, sin perder la unidad del total, sin olvidar el macrorritmo y sentido total del conjunto. Y tal como ya lo expliqué, cuando me decidí a componer la tercera serie, no

⁹ Parra, N. (1973). *Obra Gruesa*, op. cit., pp. 113-128.

tenía ningún (anti)poema previamente elegido, pero confiaba en que, dentro de la diversidad (anti)literaria de Nicanor Parra iba a encontrar lo que necesitaba para poder retomar, continuar, desarrollar y concluir bien el proyecto.

Aclarado lo anterior, la *Serie P.3* está dedicada al propio Nicanor Parra. Con ello, para evitar peleas entre los hermanos –Violeta, Roberto y Nicanor–, los tres quedaron mercedidamente reconocidos y homenajeados en la *Trilogía*.

Yendo entonces al tercer grano del asunto, los textos y música de la *Serie P.3* en cierta medida sintetizan las dos anteriores, aunque introducen instrumentos nuevos, como el bongó y un pito de árbitro de fútbol. Aquí la música –sea moderna o postmoderna (o ninguna de las anteriores)–, por momentos se hace más intensa y/o densa, en respuesta a que la *Trilogía* como un todo ya está en su última fase, siendo necesario intentar aprovechar lo mejor posible los materiales y espacios musicales que fueron reservados para ello. Y si en la *Serie P.1* hubo economía de recursos, en la *Serie P.3* hay partes en que ellos se multiplican, incluyendo varios “tuttis”, a veces casi como un premeditado desborde (acaso “estallidos musicales”).

Precisado lo anterior, esta serie se inicia con versos y un ritmo que parece una “letanía laica” e infinita, basada en el relato de un “conjunto de sueños” que hacen referencia a diferentes facetas de nuestra vida humana (noches incluidas). Dentro de la música, el pito marca ciertos puntos formales de sintaxis musical, tal cual ocurre en los bailes de la religiosidad popular y danzas festivas, para anunciar los cambios coreográficos (fiestas como las de la Virgen de Tirana y la de Andacollo, por ejemplo).

Parrianas

Gabriel Matthey C.
Homenaje a Nicanor Parra

Parriana XIX

(♩ ≈ 80)

Serie P. 3

Clarinete (y voz)

Violin (y voz)

Violoncello (y voz)

Percusión (voz)

Piano

Pito

Bongó *Liviano, sonidos abiertos*

mf *mp*

5

Cl.

Vln. (voz)

Vc. (voz)

Perc.

Pho. (voz)

mf *mp* *p*

Sue-ño con u-na me-sa y u-na si-lla

Sue-ño que me doy vuel-ta en au-to-mó-vil

Sue-ño con u-na me-sa y u-na si-lla

Sue-ño que me doy vuel-ta en au-to-mó-vil

Sue-ño con u-na me-sa y u-na si-lla

Sue-ño que me doy vuel-ta en au-to-mó-vil

Al ser *P.3* la serie final, de alguna manera incluye un cierre y síntesis del total, aprovechando ciertos materiales y gestos o sonoridades ya usados en las dos series anteriores. No obstante, en esta parte igual surgen novedades (anti)poéticas y/o (anti)simbólicas, donde don Nica nuevamente se ubica en una posición muy humana –pero a veces también sub o sobre humana–, en especial a la hora de las despedidas, en que reconoce sus errores (¿a nombre de todos/as?). Entonces surgen los arrepentimientos y perdones, aunque hasta último momento los textos y músicas transcurren en los bordes y ambigüedades, manteniendo pasajes de humor, arrebatos e ironías. Ya el final, sin embargo, la última *Parriana* cierra con *El hombre imaginario*, que tiene un carácter bastante misterioso y dramático, distinto a todo lo demás, respondiendo más a una poesía de tomo y lomo que a una (anti)poesía propiamente tal. En ella, además se produce una especie de cascada hacia lo infinito, tal cual un espejo se enfrenta a otros espejos, generando infinitas imágenes, hasta perderse en las lejanías.

Está claro que cada texto incluido en la *Trilogía* da para hacer análisis y comentarios especiales, pero la idea de este escrito es referirse solo a algunos aspectos generales, de tal manera de dejar a los lectores/as la mayor libertad para leer y escuchar el conjunto (así pueden aprovechar mejor los contenidos tanto literarios como musicales, sean modernos o posmodernos).

Dentro de la *Serie P.3*, a modo de síntesis y preparación del cierre, valga destacar la *Parriana XXIII*, donde se explicita parte de lo ya comentado, con carácter de despedida, de cierta derrota o triunfo encubierto, a veces también con rabia, sarcasmo o resignación, llegada la hora de la verdad, en el lecho de muerte.

Parrianas 23
Tres poesías

1

Ya no me queda nada por decir
Todo lo que tenía que decir
Ha sido dicho no sé cuántas veces.

2

He preguntado no sé cuántas veces
Pero nadie contesta mis preguntas.
Es absolutamente necesario
Que el abismo responda de una vez
Porque ya va quedando poco tiempo.

3

Sólo una cosa es clara:
Que la carne se llena de gusanos.

*Versos de Salón*¹⁰

Audición de la Parriana XXIII: t = 28:40 -> t = 29:55

¹⁰ Parra, N. (1973). *Obra Gruesa, op. cit.*, pp. 87-88.

En sintonía con esta serie, ya para ir terminando y según se anticipó, valga destacar especialmente la última *Parriana*, que alude al referido *El hombre imaginario*, acaso dando cuenta de lo efímera que es nuestra vida, como una espiral que se proyecta más allá de este mundo –incluido el lenguaje y el lenguajeo–, que solo converge en el infinito, esfumándose y/o diluyéndose, para dar paso a otra vida o muerte eternas (siempre *rascándose con las propias uñas que cada cual tenga a la mano*). De allí que la *Trilogía* termine como una fuerza que poco a poco se va evaporando (retirando o transmutando), que en la música se refleja en esta última *Parriana* y, en especial, en los últimos compases, incluyendo resabios del clarinete inicial, aquel de los primeros compases de la *Serie P.1*.

Parriana 27

El hombre imaginario

El hombre imaginario
vive en una mansión imaginaria
rodeada de árboles imaginarios
a la orilla de un río imaginario

De los muros que son imaginarios
penden antiguos cuadros imaginarios
irreparables grietas imaginarias
que representan hechos imaginarios
ocurridos en mundos imaginarios
en lugares y tiempos imaginarios

.....,

Hojas de Parra¹¹

¹¹ Parra, N. (1985). *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes. Pp. 102-103.

Y ahora es el momento de escuchar la *Serie P.3* completa en:

Audición de la Serie P.3 completa: t = 24:03 -> t = 38:27

Penúltima copucha

La presentación del referido disco se hizo en un acto público, el 17 de abril de 2008, a eso de las siete de la tarde, en Santiago de Chile, en la sala de conciertos del Instituto Goethe, sede calle Esmeralda. Favorablemente la sala estuvo llena: asistieron estudiantes internacionales y público diverso; también hubo escritores, razón por la cual, me permití invitar a los y las asistentes a escribir ciertas “parrianas” en formato literario, y para ello di la siguiente explicación (según consta en el libreto original escrito para la ocasión):

... aquí también hay escritores... (SECH). Y por ello me permito aprovechar esta oportunidad para proponer al concepto “Parriana”, también como una forma literaria (o anti-literaria), en sí misma. Y ella consiste en un texto corto, que puede ser irónico, humorístico, sarcástico, filosófico o, incluso, absurdo, pero con “olor a Parra” y a la cotidianidad. Y de acuerdo a estas características, algunas Parrianas-literarias pueden parecer grafitis.

Ejemplos de Parrianas-literarias pueden ser:

Los medios de comunicación incomunican:
mientras algo sabemos de China,
nada sabemos de la vecina;
mientras somos goleados por Argentina,
el jurel sigue pasando por salmón.
&

Sobre la pastilla del día después,
todo parece confuso;
pero nadie discute que el viagra
es la pastilla del día anterior!
&

Si $2+2$ son 5,
entonces Osama y Bush se aman.
&

El pavimento es una lápida de cemento,
que nos sepulta antes de tiempo.
&

¡Buenas noticias para las personas vegetarianas!
Desde hoy pueden comer carne,
pues la carne es pasto concentrado.
&

Donde hay tacos hay pacos;
donde hay pacos hay tacos.
&

Cuando los muertos se vayan al cielo,
los vivos se quedarán marcando ocupado.
&

Recomendación para los pasajeros del metro de Santiago:
No deje entrar antes de bajar.
&

Tarántula suena a farándula,
aunque hay una gran diferencia:
la primera es un producto natural
y, la segunda, currr...tural!!
&

La esencia de la política es hacer “poli”, más “ti” y más “ca”;
la esencia de la transpolítica? ¹²... , ya está más que clara!

&

“Pebre somos y en pebre nos convertiremos”

.....

¡Invitación al público que lo desee: Crear “Parrianas-literarias”!

Últimas copuchas

(por favor, no olvidar que todo esto es secreto)

Ser artista no es nada de fácil y, por lo mismo, quien se autoproclama como tal –creyéndose parte del limbo– simplemente peca de arrogancia y/o pedantería. Quienes andan por los salones y oficialidades auto promovándose, dando por hecho su calidad de artista –incluido el merecido (auto)otorgamiento del “Premio Nacional”–, generalmente, jamás se suben a la *montaña rusa* y menos le *cambian el nombre a las cosas*. Algunos/as, incluso, proceden como personas extravagantes –se visten y actúan con misteriosas actitudes y gestos prefabricados–; se hacen pasar por personas especiales, alternativas, marginales y, a veces, hasta esotéricas. Hay toda una performance codificada al respecto, que cada interesado/a va ajustando acorde a la época y a sus conveniencias. Pero ser un/a (anti)artista real es bastante más escaso y difícil: “Porque muchos son los llamados, pero pocos los elegidos”¹³. Sí, e incluso más: muchas veces los/as verdaderos/as artistas son criticados/as y ninguneados/as (de hecho, a ellos/as se les suele negar el “Premio Nacional”, como ocurrió con Gabriela Mistral, quien, para poder ser reconocida oficialmente en Chile, primero tuvo que recibir el Premio Nobel).

¹² Recuérdese que el año 2007 nuestra Capital presenció la aparición del Transantiago, un nuevo medio de locomoción colectiva, acontecimiento que provocó serios problemas entre la población –y en el gobierno de turno–, debido a la falta de planificación y gradualidad del proceso.

¹³ Mateo, 22: 14.

Pero yendo ahora a lo más esencial, una de las características del arte –indistintamente de ser o no ser reconocido/a oficialmente– es ejercer la libertad, permitiéndose hacer más preguntas que proponiendo respuestas; es romper con el *statu quo* y abrir puertas, ventanas y nuevos horizontes; es abrir mentes, esferas emocionales y existenciales; es contribuir a expandir y ampliar el espíritu humano –la humanidad–; es invitar a vivir nuevas aventuras y, ojalá, sorprenderse y romper con la rutina, con lo conocido y con las zonas de confort en las que se vive (o sobrevive). Las ciencias también se hacen preguntas, por cierto, pero necesitan encontrar respuestas; a las artes les basta con lo primero: ¡basta de hacer encuestas que solo buscan respuestas! Las artes operan como agentes provocadores y transformadores, para despertar, crear y ampliar consciencias. Quizás por eso Nicanor Parra optó por la (anti)poesía en vez de la física, en tanto más le gustaba hacerse preguntas que buscar respuestas, aunque también le gustaba conversar sobre ciencias, o sobre (anti)física y/o antimateria. Pero en todo caso, sea como sea, las artes claramente se anticipan a las ciencias y a la tecnología. Las artes ayudan a abrir el camino a todas las demás manifestaciones humanas.

Igualmente, a don Nica no le debe haber sido fácil embarcarse en la aventura de ser un (anti)poeta. Más todavía en un país con grandes poetas como Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Gonzalo Rojas y Armando Uribe, entre tantos más. De hecho, hasta hoy él es criticado, incomprendido y/o rechazado por algunos sectores –ignorado por otros–, en especial, por quienes prefieren quedarse con la poesía clásica ya consagrada, aquella armónica que rima, que “suena bien”, aunque se ubique en el limbo, lejos de la realidad humana. Allí están los (anti)parrianos, legítimos e ilegítimos, pero no queda otra: así somos los seres humanos; así es la “demosgracia”.

Y a propósito de ello, quizás la gran pregunta que se hizo Nicanor Parra fue: ¿qué se entiende realmente por poesía?... Él cumplió con hacerse esta pregunta, pero no buscó una respuesta. Aunque en realidad sí lo hizo, a su manera:

TODO ES POESÍA
menos la poesía

(*Artefactos*)¹⁴

Todo es poesía, claro, «la vida» / salvo lo que en literatura se llama “poesía”.

Por cierto, don Nica no estuvo solo en sus aventuras: fue hermano de la gran Violeta Parra, recopiladora y cantautora de los cuatro elementos –de tierras, mares, cielos y soles–, y también del connotado y único “Tío Roberto”, autor de *La negra Ester* (1971), famoso musical (escrito en décimas) de la cultura popular chilena (puesto en escena por Andrés Pérez en 1988).

En mi caso particular, componer la *Trilogía Las Parrianas* me significó una gran experiencia y aventura personal. Pero ahora confieso que, en realidad, no me costó gran esfuerzo hacerla. Me fluyó naturalmente, encontrando una gran sintonía con el “lenguaje parriano”. No obstante, yo igual tuve que enfrentar situaciones engañosas y/o tramposas. Por ejemplo, cuando se estrenó la primera serie, el mismo año 1993 –en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal de Santiago–, tuve un “gran éxito”, pero lo pongo entre comillas, pues el éxito siempre es pura ilusión (una pobre, triste y peligrosa trampa). El público estaba fascinado con “mi sentido del humor para hacer música”, y trataron de etiquetarme de esa manera. “Matthey tiene mucho sentido del humor”, decían, a propósito de mis composiciones, tratando de generalizar (o imponerme a mí un estilo); sin embargo, en el fondo no sabían *con qué chicha se estaban curando*, pues Nicanor Parra se tomaba el humor en serio (yo también).

No hay nada peor que etiquetar a una persona que se esfuerza por ser creativa y ejercer su libertad (respetando, obviamente, la libertad de los demás). Es cierto que la primera serie tiene bastante de humor, ironía, chispa y picardía, pero eso responde al espíritu de las propias (anti)poesías. ¡Cómo no!, si cuando un/a compositor/a

¹⁴ Parra, N. (1972). *Artefactos*. Santiago de Chile: Editorial Nueva Universidad, s/n.

decide hacer música con texto, tiene que ponerse al servicio de él o, por lo menos, jugar y buscar una cierta sintonía y diálogo entre ambos lenguajes (literario-musical).

Y me he permitido confesar lo anterior, pues cuando el año 1995 publiqué la segunda serie de la *Trilogía*, todo cambió. Nadie quería interpretarla y muchos se preguntaban “¿qué le pasó a Gabriel?”, como si la *Serie P.2* se hubiese tratado de un ígran error o contradicción!, en relación con la *Serie P.1*. No obstante, desde el punto de vista de mi trabajo compositivo –y de “la vida”–, no había error, sino la necesidad de mostrar la “otra cara de la medalla”, tal cual somos los seres humanos, con humor y recato, alegría y tristeza, ensayos y errores. De lo contrario, tampoco existiría el día y la noche, el verano y el invierno, o la sístole y la diástole. Bien lo sabían los pueblos antiguos cuando dieron tanta importancia a los cuatro elementos ya citados: aire, tierra, agua y fuego, quizás dando cuenta de los contrapuntos propios de la vida: *el yin y el yang*.

Desde el punto de vista artístico-musical, es el ritmo, los contrastes y sorpresas, los momentos de tensión y reposo, los que priman. Una *Serie P.2* como réplica de la *Serie P.1* habría sido “más de lo mismo”; una redundancia y estúpida obviedad. Don Nica tenía muy claro esto y por eso también buscó la variación; las diferentes facetas y contradicciones del propio ser humano. Lo peor que puede tener un artista es repetirse; autocopiarse y replicarse a sí mismo. Eso solo ocurre en la producción industrial en serie, de aquellos objetos de venta rápida y consumo masivo.

Lo anterior no es broma, pues costó bastante encontrar músicos que quisieran estrenar la *Serie P.2*. De hecho, la crítica especializada después fue bastante dubitativa, acaso cuestionando la calidad y/o legitimidad de la composición. Eso, una vez más, demostró que los/as críticos/as especializados no siempre saben de artes; no siempre lo entienden, o no siempre se comprometen o atreven a trabajar realmente al servicio de las artes. Pero sí saben del *statu quo*, de la zona de confort, de lo correcto político, académica, comunicacional e, incluso, estéticamente, aparte de resguardar su imagen y prestigio personales.

Pero volviendo a la *Trilogía*, vista ahora según una perspectiva actual, quizás en su momento la *Serie P.1* (1993) trató de entregar una alegría que nunca llegó en la posdictadura, tal como lo había prometido la Concertación en la campaña del “No”, con la canción estandarte *La alegría ya viene* (1988); en cambio, la *Serie P.2* mostró la hilacha –la cara oculta– de esa Concertación autocomplaciente, que hasta hoy día se jacta de haber logrado hacer crecer económicamente a Chile por sobre el 7%, sin considerar el decrecimiento y subdesarrollo humano que causó, olvidándose del medio ambiente, del bien común y del buen vivir de la sociedad. Consecuentemente, la *Serie P.3* trata de buscar “la conciliación” entre las dos anteriores, reconociendo los excesos y, quizás por ello, declarándose culpable –incluidos los arrepentimientos–, esfumándose al final a través de un “hombre imaginario” que no huye, sino que se evapora poco a poco, tal cual se va evaporando la última *Parriana XXVII*.

Así, la *Trilogía* completa se encuentra en YouTube para ser escuchada, según la dirección ya indicada. Por cierto, la partitura espera nuevas interpretaciones, pues no todo está dicho. Las interpretaciones siempre pueden mejorar y, además, pueden cambiar en función de los nuevos contextos. Seguramente, las generaciones venideras tendrán novedades que aportar al respecto, tanto literarias como musicales (y, por cierto, anti-literarias y anti-musicales). En todo caso, como copucha de última hora, valga comentar que, quizás, la *Trilogía Las Parrianas* haya terminado siendo una biografía de la propia vida de Nicanor Parra, aunque ni él ni yo lo hubiésemos querido ni planificado así.

Fin de estas copuchas

(...y que nadie lo sepa)



¿Quién sabe cuál es la última piedra?
¿Están seguros de que $E=m*c^2$?



Entrevista
en profundidad
(Antipoesía eres tú)



¿Y después de
la literatura...?



... ¡Tod@s somos
antipoesía!



La antipoesía: Big Bang de la cultura contemporánea



Entrevista en profundidad a César Cuadra

Después de haber leído el nutrido repertorio de textos parrianos incluidos en esta publicación, cada cual tendrá su propia impresión sobre la obra de Nicanor Parra, sea de sus poesías y/o de sus antipoesías, junto a todo el potencial y proyección que implica su legado. Quizás los/as lectores/as de mayor edad ya conocían algo o bastante sobre él; sin embargo, es probable que para las nuevas generaciones todo esto sea nuevo, o, muy por el contrario, sea un mundo demasiado cercano a ellos/as mismos/as, que jamás sospecharon que pudiese existir, aunque su origen ya tenga varias décadas. Esto es muy comprensible, pues aparte de que los medios de comunicación con frecuencia nos manipulan e incomunican, es difícil imaginar que en pleno siglo pasado alguien hubiese podido escribir versos y/o antiversos, estrofas y/o antiestrofas, frases y/o antifrases (o ninguna de las anteriores), capaces de proyectarse hasta nuestro presente y futuro.

No obstante, retomando ahora el texto de César Cuadra incluido en esta publicación –*Un vals en un montón de escombros*–, queda claro que, si la poesía todavía está reservada para el placer estético de ciertas minorías inmersas en la modernidad, la antipoesía poco tiene que ver con esa estética tradicional, aunque sí, bastante, con la posmodernidad y un nuevo enfoque y sentido de “lo estético”. Por cierto que además tiene mucha relación con la ética y pertinencia en lo humano y social; es decir, en la espontaneidad y honestidad de las personas comunes y corrientes, de aquella “gente de a pie” que tiene bastante calle en su cuerpo, junto a las pluralidades que conllevan los espacios públicos. Esto, porque la antipoesía se construye y deconstruye a partir de un lenguaje simple y directo, sin rollos ni límites académicos, con códigos público-callejeros del diario vivir, reconociendo, sin embargo, que sus complejidades van por dentro.

Aquí no hay limbo que valga, en tanto se trata de una lucha sin cuartel entre el cielo y la tierra, entre la modernidad y la posmodernidad, similar a la vida cotidiana, fuera de las academias, los museos, universidades e instituciones de la vieja realidad, aquella marcada por la modernidad. Dicho esto, igual hay que advertir que en Chile la resistencia a los cambios es demasiado fuerte, en tanto la modernidad tiene una gran inercia, un gran *momentum* que no quiere ceder. Esto explica que después de medio siglo, en los círculos tradicionales de jerarquías oficiales todavía exista tanta dificultad para aceptar y dejarse nutrir por la antipoesía parriana. Por de pronto, existen los antiparrianos que rechazan de plano su legado. Sin embargo, sea por casualidad o causalidad, favorablemente, de repente surgen personas que se dan cuenta de que efectivamente no es lo mismo “pasar gatos por liebres” que “liebres por gatos”. Se trata de quienes se atreven a salir del limbo de la academia, para bailar el vals con el propio Nicanor Parra. Es el caso de poetas, escritores y/o ensayistas como el mismo César Cuadra, junto a Iván Carrasco Muñoz¹

¹ Es profesor de castellano (PUC), magíster en Literatura (UACH) y doctor en Filosofía con mención en Literatura General (U. de Chile), autor de *Nicanor Parra: la escritura antipoeética* (1990. Santiago de Chile: Editorial Universitaria).

y Federico Schopf², entre otros/as, cuyas diferentes perspectivas nos han dado luces y sombras al respecto (y siguen haciéndolo).

Por eso en esta ocasión, para agregarle algunas vueltas de tuercas más al texto escrito en páginas anteriores por nuestro César Cuadra (1959), ahora tenemos el privilegio de entrevistarlo directamente a él, en su calidad de poeta, crítico y ensayista, experto parriano y profesor de ETHICS (Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, U. de Chile). Nuestro interés surgió porque, años atrás, César se atrevió a realizar una tesis doctoral que rompió con todos los muros y blindajes, incluyendo las sabidurías e ignorancias clásicas y contemporáneas (modernidades y posmodernidades asociadas). Y si bien él ya se expresó aquí con bastante profundidad en su texto anterior, hemos estimado necesario aprovechar la oportunidad para realizarle ahora una entrevista especial, que nos permita aclarar dudas y, probablemente, generar nuevas preguntas e incertidumbres. De hecho, a priori, sabemos que las respuestas significarán luces y sombras, amores y desamores, en tanto estamos pisando en un terreno dicotómico, propio de la antipoesía parriana, que acaso navega entre la literatura y la posliteratura. Advertidos de ello, en mi calidad de editor invitado, me permití preparar un cuestionario para hacer la siguiente entrevista³ –identificándome yo con mis iniciales GMC⁴ en las preguntas– que a constitución comparto con ustedes.

Ya en 1993 César Cuadra da el golpe a la cátedra con su tesis doctoral *La antipoesía de Nicanor Parra: la emergencia del juego*⁵. Cuatro años más tarde apareció en nuestro país su decisiva obra

² Poeta chileno-osornino (1940), ensayista y profesor universitario, autor de *Del vanguardismo a la antipoesía* (1986. Roma: Bulzoni), estudio en el que también se adentra en las verdades y mentiras sobre la obra de Nicanor Parra.

³ Esta entrevista se realizó el día martes 28 de mayo de 2024, en Santiago de Chile, incluidas algunas posteriores contra preguntas y aclaraciones telefónicas, además de los necesarios ajustes en la redacción final.

⁴ Iniciales de Gabriel Matthey Correa, editor invitado.

⁵ Universidad Complutense de Madrid.

*Nicanor Parra en serio e/ en broma*⁶ causando honda impresión en la crítica especializada, sobre todo, en aquella que estaba más en sintonía con las nuevas tendencias posestructuralistas y posmodernas. Con esta obra, Cuadra no solo estaba rescatando a la antipoesía de las estrechas y reductoras premisas del modernismo dominante, sino que exponía una visión completamente renovada de sus premisas en cuanto a lectura y escritura. En pocas palabras, instalándose y aportando con nuevas herramientas –desde nuevas bases teóricas y existenciales–, no es exagerado decir que Cuadra estaba contribuyendo –a pesar de la gran resistencia– a iniciar una auténtica renovación en el ámbito académico de la teoría literaria de nuestra lengua. Y lo cierto es que, tal como ya lo explica él mismo en su texto *Un vals en un montón de escombros*, la obra parriana empezó a respirar a pleno pulmón cuando se la sacó del burocrático y asfixiante campo esteticista tradicional, a que nos tenían (y tienen) acostumbrados los críticos literarios, profesores, intelectuales y periodistas especializados. Con *Nicanor Parra en serio e/ en broma*, en realidad se anunciaba un antes y un después en la crítica de la antipoesía y, junto a ello, se empezaba a dejar atrás a toda una anquilosada maquinaria institucional, que no hacía sino perpetuar un estado de cosas que solo se había mantenido por el desfase de su ideologismo. Incluso, más tarde aparecería *La antipoesía de Nicanor Parra, un legado para todos e/ para nadie*⁷, texto que abría nuevas posibilidades de lectura, haciendo énfasis en la vitalidad de esta escritura en el escenario de la cultura de masas y cambios tecnológicos. Actualmente Cuadra, incluso, según nos informa, prepara un nuevo libro, titulado *Lo que quiero decir es otra cosa*, libro que hace una re-lectura parriana ya con lupa, recogiendo gran parte de la riqueza de los “juegos de lenguaje” antipoéticos, en textos emblemáticos de su apuesta ecológica.

⁶ 1997. Santiago de Chile: Universidad de Chile /EDECH.

⁷ 2012. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional.

GMC: César, tú has sido posiblemente el único –o uno entre muy pocos– que escapa a la mirada tradicional de la teoría y crítica acerca de la antipoesía, hecho que sin duda en su momento “sacó ronchas” en el ambiente intelectual ligado al discurso dominante. ¿Cómo fue tu primer acercamiento a la antipoesía?

Casual, totalmente casual. En realidad, habría que remontarse a principios de los años ochenta, cuando estaba estudiando Filología Hispánica en Madrid y mis intereses literarios eran todavía muy difusos. Leía con igual interés a los poetas españoles, latinoamericanos, norteamericanos, franceses o ingleses. La poesía era un campo de batalla para las pasiones, y las luchas ideológicas de todo signo, sin importar el grado de enajenación que el poeta vivía en ello. A pesar del paso del tiempo todavía no se asumía lo que décadas antes ya había señalado T.S. Eliot en cuanto a que “la poesía no es el lenguaje de las emociones, sino sobre las emociones”. En fin, para mí, toda la poesía moderna respiraba y hablaba en esa misma lengua homérica... Por eso, cuando por casualidad cayó en mis manos “Poemas y Antipoemas” (1954), no pude dejar de experimentar una rara y a la vez gratificante vivencia. Desde el comienzo tuve la sensación de no entender completamente los antipoemas, intuía que balbuceaban otra lengua, familiar y a la vez desconocida para mí, algo inexplicable, no sé. Solo con los años advertí que Parra se había conectado a otra gran tradición (aunque subterránea), la que sin duda devolvía algo vital y muy saludable a nuestra cultura. A decir verdad, se trataba de la recuperación de la lengua aristofánica, lengua que, como se sabe, constituye el último de los vestigios de las culturas matrísticas... la última huella en Occidente antes de la pulverización del mundo arcaico, debido a la implantación de las sociedades históricas y su orden patriarcal.

GMC: ¿Pero, cómo se podría entender este inmenso salto dado por la antipoesía, siendo Nicanor Parra uno de sus principales culpables?

Tengo la impresión de que esto tiene que ver con la propia historia personal del antipoeta (1914 – 2018), pero también con la Historia (en mayúscula) social y cultural. Todos sabemos que Nicanor Parra viene de un hábitat popular cuyo núcleo familiar es de raigambre campesina. Sin embargo, ya en los años cincuenta del siglo

pasado él es un hombre formado en el mundo de las ciencias y se encuentra estudiando un posgrado de Cosmología en Oxford. Vive, si se pudiera decir, en el epicentro de las grandes transformaciones científicas, filosóficas y existenciales de la Europa de la posguerra. Por eso me parece a mí que la antipoesía es el resultado inseparable de una clara tradición popular chilena y de la herencia cultural de Occidente, atravesada por la profunda descarga de acontecimientos revolucionarios del siglo XX. Se puede decir que en la antipoesía no solo se asume y se registran estos elementos, sino que el antipoeta –más allá del vate iluminado y solemne, del poeta príncipe, del poeta soldado, incluso del “poeta maldito”–, se lanza al vacío y se hace cargo de todo esto, reorganizando localmente un discurso plausible con lo que se ha puesto en juego en este cambio civilizacional.

GMC: ¿La antipoesía, entonces, no trae únicamente un nuevo “estilo” literario sino que inauguraría un nuevo “registro poético” para nuestra cultura (referida no solo a la literatura)?

Por más que nos neguemos a aceptarlo, ha sido la propia literatura – y en ella la poesía moderna- la que ha ido perdiendo paulatinamente plausibilidad en el nuevo escenario cultural, escenario configurado, como se sabe, no ya bajo las premisas de la ilustración y de la imprenta, sino bajo el ambiente generalizado de los medios de comunicación de masas. Y aquí está lo importante. Parra se hace cargo del nuevo ambiente cultural, pero lo hace sin renunciar a los intereses del mundo ilustrado, instalando su escritura en un nuevo suelo, el de la llamada “cultura de masas”. Por eso, nos cuesta tanto reconocer y aceptar el paso de fondo que ha dado la antipoesía. Ella parece hacer frente a los nuevos desafíos. Porque está claro que, si queremos mantener la palabra *poesía* en el nuevo escenario, no podremos hacerlo bajo las mismas condiciones históricas surgidas en el pasado ambiente cultural. De hecho, René de Costa, un importante crítico norteamericano, fue más lejos aún, al observar hace unos años que el decisivo cambio introducido por Parra no solo afectaba a nuestra época: “Parra con sus antipoemas... ha reinventado el lenguaje poético de nuestro tiempo”⁸.

⁸ *Encyclopædia Britannica Annual* 1992. New York.

GMC: ¿Se trata, por lo tanto, de una “nueva edad” del discurso poético, como lo insinúas en tu artículo? ¿Cómo lo ves tú?

Sí, exacto. Lo que sucede es que el antipoeta instalándose bajo las nuevas condiciones lingüísticas, puestas en movimiento por el “nuevo ambiente”, le incorpora a su discurso lo que la tradición homérica y grecolatina había reprimido o rechazado por innoble o antiestético, o simplemente por ignorancia. Por eso para la antipoesía resulta francamente impensable seguir metiendo todo debajo de la alfombra; es decir, embelleciendo o cerrando los ojos ante la disfuncionalidad o la descontextualización de nuestro orden simbólico. Parra se lanzará hacia la búsqueda de una nueva síntesis cultural, basada en una nueva sensibilidad y en nuevas relaciones sociales y ambientales. No solo para obligarnos a crear nuestro propio pensamiento, sino también para mostrar las contradicciones reprimidas por nuestro orden simbólico desde tiempos inmemoriales. O sea, la antipoesía desde sus orígenes se lanza hacia la recuperación de un equilibrio para el sujeto, pero en el mismo movimiento busca hacerlo emerger en un orden simbólico complejo, adecuado a nuestro actual hábitat.

GMC: Desde este punto de vista, si te estoy entendiendo bien, ¿la antipoesía de Parra –a diferencia de las obras poéticas modernistas– buscaría romper la inercia esteticista e intervenir, por medio de la escritura, en nuestro tradicional orden simbólico?

Claro, la antipoesía no hace “simple” literatura, en el sentido que todos entendemos el término. Es decir, no se *articula* en el registro estético–literario moderno; sin embargo, lo usa y atraviesa para llevarlo a su descanso, como le hubiera gustado decir a Wittgenstein. Con la antipoesía, la poesía modernista se nos devela en toda su simplicidad esteticista, en su pérdida de plausibilidad lingüística y existencial para nuestro tiempo. Es más, la poesía modernista se nos muestra en su total dependencia respecto del modelo general de nuestro dispositivo cultural dominante, el derivado de la cultura metafísica en su desarrollo como modernidad ilustrada.

GMC: Tu diagnóstico en torno a la antipoesía sin duda que problematiza radicalmente los estudios literarios y la labor crítica en general, ¿qué sucede con ello? ¿Te complica mucho?

No, no hay que olvidar que la crítica literaria –tal como lo señalara Michel Foucault– tiene la misma edad que la literatura; es decir, apenas un par de siglos. Ambas son íconos de la modernidad. De modo que poco podía decir esta crítica (y su aparato institucional) de una escritura como la antipoesía, la que vino precisamente a dar un paso adelante.

GMC: Entonces, ¿cuál fue tu actitud hacia la crítica y los estudios literarios en general, cuando te percataste de todo esto?

Bueno, lo primero que se me ocurrió fue ¿por qué estos tipos –estos doctores– tratan a la antipoesía como mera poesía, cuando la propia antipoesía se presenta explícitamente en contradicción con esa tradición? O para decirlo en otras palabras: lo que a mí me chocaba era ver que, a estas alturas del milenio, se siguiera “leyendo” la antipoesía como simple poesía (o sea, poesía en un sentido restringido o moderno del término) y, por ello, que se le exigiera lo mismo que se les exige a esos textos tipificados como poéticos. No se hacían cargo ni siquiera de lo que el propio Parra había puesto en juego en textos como “TODO ES POESÍA menos la poesía” (Artefactos, 1972). Hasta en la filosofía ya se había registrado ese cambio paradigmático, tal como lo mostraba Jacques Derrida, cuando insistía al decir que “puesto que empezamos a escribir, a escribir de otra manera, debemos leer de otra manera”. Esto es lo que no sucede con nuestros críticos ni con nuestros profesores. Siguen haciendo una lectura esteticista y usando métodos totalmente obsoletos para discursos complejos, como el de la antipoesía. Hoy me doy cuenta, sin embargo, de que el dilema no tenía salida: los ojos y oídos de la institucionalidad modernista no estaban preparados para percibir lo que va más allá del modernismo, lo que excede al mandato modernista y, al hacerlo, expande el campo de experiencia de la poesía heredada o restringida, pero el paradigma dominante (el metafísico) en su condición cognitiva, epistemológica, estética, cultural, etc., actúa sin contrapeso en nuestro escenario periférico. No sucedía así con la experiencia del público general, que

vivía la experiencia antipoética al margen de esa institucionalidad. En estas circunstancias, el discurso de Parra, si bien problematizaba y ampliaba lo heredado, debía esperar un tiempo antes de poder ser abordado institucionalmente en complejidad, ¿te fijas?... No calzaba la gran acogida del público, incluso el reconocimiento de la crítica, con el *juicio* que esta misma crítica hacía de ella. Aquí parece cumplirse el viejo *dictum* hegeliano de “la conciencia siempre llega tarde”. En realidad, no es que algo anduviera mal..., simplemente se trataba de lo que sucede cada vez que las comunidades entran en crisis paradigmáticas y se enfrentan, como hoy en día, al desafío que origina un cambio mayor en las estructuras culturales y hasta civilizacionales... Por eso que la antipoesía no habla del fin de la literatura, ni tampoco del fin de la crítica literaria: resulta obvio que seguirá habiendo literatura y crítica literaria, aunque ya esté señalado lo que se conoce como su *clausura histórica*, o sea, el reconocimiento de sus condiciones de posibilidad y sus límites.

GMC: Pero ¿qué te hizo sospechar de la crítica literaria en torno a la antipoesía?

Fíjate que la sospecha vino después de leer directamente los textos antipoéticos. No encontraba por ninguna parte el significado de las apreciaciones que hacían los críticos. Donde ellos veían ironía, parodia, crisis religiosa, marxismo, ateísmo, etc., yo veía parlamentos dramáticos en escena. Nada más. Donde ellos veían profundidad lírica, sarcasmo, decadencia, humor negro, nihilismo, yo veía complejos juegos de lenguaje, matrices muy bien articuladas de nuestra experiencia cotidiana. Donde ellos veían sufrimiento y tragedia, yo veía juego; donde veían sin sentido yo veía complejidad.

GMC: Y en este nuevo escenario antipoético, ¿desaparece entonces el crítico literario tradicional? ¿Eso es lo que me quieres decir?

A mí me parece que no, que la crítica literaria sobre la antipoesía (por reductora o simplificadora que nos parezca) resulta necesaria mientras existan las estructuras institucionales modernistas, o sea, mientras exista un dispositivo cultural que viva en el embrujo del lenguaje llamado metafísico, el cual involucra a la escuela, la

industria universitaria, editorial y a todos los demás estamentos económicos, sociales e institucionales aún vigentes.

GMC: Perdón, precísame un poco más: ¿por dónde empezaste a desmontar el aparato discursivo de los estudios literarios y de la crítica?

En realidad, no empecé yo. De hecho, si tú lees con detención lo que los diferentes críticos han escrito sobre la antipoesía, son ellos mismos los que, paradójicamente, han planteado y han descrito – sin darse cuenta de ello, naturalmente– que la antipoesía mostraba una complejidad que exigía planteamientos más globales. Yo, en ese sentido, no hice más que reunir lo que estaba disperso. Claro que al hacerlo no me puse al servicio de una ideología determinada, ni tampoco al abrigo de herramientas que ya se mostraban gastadas y extemporáneas (las que nos ofrecía la academia), sino que incursioné a partir de los nuevos campos teóricos abiertos por los nuevos saberes, particularmente los emergidos a partir del posestructuralismo francés y el ecologismo norteamericano. Por otro lado, hay un hecho aún más importante, a saber: que es la propia antipoesía la que nos entrega los materiales para la “desedimentación” de los aparatos teóricos institucionales. Es ella, en su propia articulación, la que nos introduce en el nuevo escenario. De hecho, a mí me parece que si hay algo esencial al discurso antipoético esto es su capacidad para transformar lo conocido en concebido...

GMC: ¿Qué quieres decir con eso?

Actualmente, por ejemplo, parece menos aceptable que un discurso que se presenta como discurso de saber, no esté articulado en complejidad, es decir, multidimensionalmente: ya no sirve ser meramente un “buen especialista”. Un gran filósofo no es el que domina mejor que otros el lenguaje de la disciplina filosófica, el conocimiento de sus formalidades, el manejo de sus límites, el dominio de sus técnicas. Ese es un experto. Un gran filósofo, como un gran poeta es quien, conociendo su oficio, nos permite acceder al reino del lenguaje para hacer emerger la experiencia de un pensamiento autónomo en cada uno de nosotros. Su saber no pertenece exclusivamente al dominio de la disciplina, aunque

la atraviese. Su mundo no excluye los otros saberes; al revés, los necesita para constituirse. Hoy por hoy necesitamos un saber que nos permita acceder a lo complejo (*complex*); es decir, a la unidad compleja (incluso en contradicción), mostrando las conexiones, pues desde el momento en que nos damos cuenta de las conexiones... ahí aparece algo que no se veía en los saberes por separado: nos permite, por ejemplo, transformar los saberes conocidos (fragmentarios, aislados, disciplinarios, etc.) en algo que va más allá de ellos mismos, algo que se les escapa: la sola conciencia de esto da lugar a una nueva concepción de lo heredado y a otra sensibilidad. Lo que conocíamos fragmentaria y separadamente, al conectarse se nos aparece de un modo totalmente distinto, algo que no podríamos concebir antes, transformando así lo conocido en concebido.

GMC: ¿Y cómo se daría esto en la (anti)poesía de Nicanor Parra?

¡Ja!, esa es la pregunta del millón. De hecho, intentar responderla lo lleva a uno a asumir en toda su radicalidad el endemoniado mundo de las contradicciones. Y es que el “anti” de su poética nos anuncia la tarea que nos espera: la de la imposibilidad de intentar traducir su complejidad poética en otro lenguaje que no sea el que la antipoesía propone. Sin duda esto problematiza radicalmente el paradigma de la crítica literaria y sus fundamentos filosóficos y estéticos. Y esto es lo realmente difícil de entender para los críticos, pues ni siquiera han podido asumir los procesos y cambios que la propia antipoesía ha puesto en juego y, como dije antes, isiguen leyendo la antipoesía como simple poesía! Pero es la propia antipoesía, justamente, la que juega con esa posibilidad, problematizando sus criterios y toda lectura instrumental o metafísica, propia, por lo demás, de nuestro dispositivo institucional y cultural. Esta es quizás su mayor cortapisa ante cualquier intento de simplificación por parte de nuestra condición modernista del lenguaje..., y sus construcciones culturales. Es más, la antipoesía juega con/contra esas convenciones, esos dogmas heredados: “El saber y la risa se confunden”, sentencia por ahí... De hecho, este mismo juego permite comprender por qué el saber de la antipoesía se desentiende de la herencia grecolatina, trágica y simplificadora. ¿Por qué no se articula como discurso filosófico o científico, sino poético, o mejor, anti-poético?: precisamente porque

se sabe otra cosa, como si fuera un ejercicio cuya articulación se instala en el dominio de lo poético, de lo emocional, pero no para repetir la retórica modernista (practicada hasta el hartazgo en la actualidad), sino para inyectarle complejidad y encontrar la poesía allí donde la modernidad, en su impotencia, dilapidó la riqueza de la experiencia del mundo... La revolución antipoética de Parra se inicia con la preocupación por la recuperación de todo aquello que nuestros discursos poéticos modernos habían excluido o ignorado por “razones estéticas”. O sea, si me apuras, debiera decirte que la poesía –como los demás discursos especializados de la modernidad– se desarrolló en el esteticismo. Fue este vicio lo que le impidió acceder a la multidimensionalidad del lenguaje, que es la puerta de entrada a lo que Lacan llama “el reino del lenguaje”. Y es precisamente la tarea que exigía Wittgenstein, cuando aludía a que debíamos salir del “embrujo metafísico” de lenguaje. Por esto, para salir de ese embrujo, Parra juega con lo heredado, conservándolo y trascendiéndolo, para que cada uno construya su propio relato del mundo, pero ahora en las nuevas condiciones prácticas, estéticas, existenciales, culturales y ambientales: la antipoesía no solo se articula bajo nuevos criterios estéticos y filosóficos, sino que se nos aparece como el big bang de la cultura contemporánea.

GMC: Perdón César, pero al hablar de condiciones “culturales y ambientales”, ¿se trata entonces de un enfoque ecológico?, ¿te estoy entendiendo bien?

¡Exacto!, sí, ¡tal cual! Parra saca al discurso poético-literario de la campana de cristal que construyó la cultura metafísica, cultura que da la espalda a la Naturaleza y a la naturaleza humana, que hoy se nos aparece en toda su irrelevancia para comprender los verdaderos desafíos de nuestra especie: “Antipoesía, máscara contra gases asfixiantes”, se dice en los Artefactos (1972). Parra busca, a través de su escritura, sacar al lector de las trampas del lenguaje que nos mantienen cautivos en la simplicidad metafísica, ofreciendo una nueva síntesis entre naturaleza y cultura, ciencia y humanidades, arte y vida, etc. De hecho, ya en los años cincuenta del siglo pasado, Parra se cuestiona lo que se entendía por poesía y lo que se esperaba de un poeta, declarando explícitamente que hasta que

hizo sus estudios en ecología y cibernética no obtuvo una respuesta satisfactoria. “La poesía –dijo– es un mecanismo de auto–regulación del espíritu”. El Input / output entraba en escena con esta escritura que reúne lo nuevo con lo heredado (re-escritura), adelantándose a todo lo que más tarde llamaremos cibercultura y su reino de inteligencia artificial. Tal como señaláramos en su momento, la antipoesía opera, además, como un verdadero *software*, lo que permite comprender, lejos de toda frivolidad, el alcance de textos como ese artefacto que dice que “TODO ES POESÍA, menos la poesía”. Con esto se aprecia lo lejos que está su escritura de los criterios modernistas y de las expectativas de nuestros lectores que viven adormecidos en los mundos esteticistas y pre–ecológicos: “Cero problema, somos nosotros los que desaparecemos, la Tierra se demora apenas un millón de años en recuperarse” (1983). La antipoesía llegaba así, como un antídoto, a los modos de expresión imperantes y sus voladores de luces, anunciando a quien quisiera oír que los poetas definitivamente habían bajado del Olimpo.

GMC: Ya para ir terminando, justo a setenta años de la publicación de *Poemas y Antipoemas*, ¿cuál sería, a tu juicio, la principal herencia de la antipoesía?

Para nadie es un misterio que la antipoesía ha marcado decisivamente la poesía en lengua castellana, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Ahora bien, su influencia se entiende no solo en el tiempo, sino que lo hace también hacia una diversidad de prácticas discursivas y culturales que van más allá de lo literario. De hecho, el propio proyecto antipoético excede el campo literario y se abre hacia las diferentes exterioridades de la escritura en su sentido más amplio. En este sentido, la herencia de la antipoesía no permite una saturación y se expande al futuro, en cuanto abre nuevas posibilidades no solo a futuras manifestaciones culturales sino a lectores cada vez más entusiastas.

En otro sentido se puede decir que Parra sacó el discurso artístico del encasillamiento manierista (escribir como poeta) que es como lo mantenían las grandes voces modernistas (Neruda, Huidobro, Mistral). Las consecuencias de esto también son múltiples, como la democratización del lenguaje (usa la lengua hablada en Chile)

del ejercicio de la escritura (con todos los riesgos que esto conlleva, por cierto) o la expansión del campo de visibilidad textual o de la conciencia, o como se quiera llamar a la experiencia de ampliar nuestro paradigma cognitivo y nuestro orden simbólico. Ya he mostrado en otro lugar, que la antipoesía no solo llevó a cabo una revolución estética –lo que supone el surgimiento de un registro inédito en la Historia de la Estética de nuestra lengua–, sino también una revolución *de* la estética, lo que supone un nuevo e inédito campo de la escritura en Occidente. Sin duda estas revoluciones permiten, si no entender, al menos sí intuir, la trascendencia que proyecta esta escritura en el devenir de las prácticas culturales. ¡Esto es impresionante!... Quizás valga la pena agregar cómo los múltiples estudios y antologías publicadas muestran la gravitante presencia de la antipoesía en los diferentes actores de la cultura de nuestro tiempo, dentro y fuera de Chile. Incluso si se quiere mostrar el contacto efectivo de la antipoesía con la comunidad, basta recordar al poeta cuando se presentaba en recitales donde los asistentes parecían olvidar su estatuto de poeta, asimilándolo con todo el fervor y entusiasmo al de una estrella del rock... Se puede decir, entonces, que la reedición permanente de sus obras tras todos estos años nos permite señalar, sin pecar de exageración, que con la aparición de nuevos y entusiastas lectores la antipoesía parece seguir gozando de muy buena salud.

GMC: ¡Muchas gracias César!

¿(Anti) Clásico?



Como un herido a bala¹



VUELVO

Por Armando Uribe
(1933-2020)

Cuando aparecieron los *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra, en 1954, la impresión recibida en el pequeño mundo literario chileno fue tremenda. Algunos conocían ya varios poemas del libro, porque una y otra antología los copiaban de revistas, o de los propios originales del poeta (la antología de Sergio Atria, tan bien hecha, traía varios poemas; otros el libro de Tomás Lago, sobre *Tres Poetas*; la antología de Zambelli poco leída, varios antipoemas). Y en el pequeño mundo santiaguino de aficionados a la poesía, aficionados no, inficionados, enfermos por conversaciones uno sabía de los antipoemas y poemas de Parra: es profesor de Matemáticas, le decían a uno: viene de Chillán, estudió en Oxford. ¡Complejo retrato de un poeta adulto! No ha publicado desde 1937, no ha querido. Pensábamos: no ha podido. ¿Sabes?, nos decían. Leyó algunos poemas a un grupo de amigos; estaba Neruda ahí. A nadie le gustaron, se rieron de las poesías de Parra.

Recuerdo una fotografía suya en *Pro Arte*, y cómo no, la serie de ensayos, generosos y justos, en que Jorge Elliot destacaba la nueva poesía de Parra como una cosa realmente nueva en Chile, nueva en poesía.

¹ Texto publicado en la Gaceta literaria del diario *La Nación*, 9 de julio de 1967, p.5. En: <https://www.nicanorparra.uchile.cl/prensa/herido.html>

Ya en 1954, un reducido "mito" de Parra. Los *Poemas y Antipoemas* nos hicieron dar un salto. Aquí sí que estaba la poesía, no: la realidad que vivíamos hecha palabra: "como un herido a bala", decía el poeta; y mencionaba la "jalea de muebles" en que derivábamos de día y de noche en las interminables visitas nerviosas a un amigo, a una amiga, a otra amiga. "No está en la casa"; como heridos a bala volvíamos al centro por la Alameda.

Desde *Residencia en la tierra*, ningún poeta chileno había dado en la realidad común y ominosa de una manera tan absoluta: la poesía no era una serie de palabras, los versos de Parra –como esos de Neruda– no eran para nosotros ayuda-memorias emocionales: eran experiencias inmediatas; más todavía: eran nuestra conciencia de la realidad personal oculta; nos abrían los ojos.

En esa época, hay que confesarlo, nos sentíamos en cierto modo traicionados por Neruda. El poeta que había entrado de frente a lo atroz en las *Residencias*: el que se había atrevido a todo, volvía la espalda a la vida terrible y construía un mundo "hermoso e innumerable" en *Las Uvas y el Viento*, después de haber descrito, sí, decíamos, "descrito", un mundo histórico e ideológico en el *Canto General*. Ni siquiera las *Alturas de Macchu Picchu* nos emocionaban: "es un poema aguado", nos decíamos: lleno de ambiciones, retórico; repite que repite: "sube conmigo, hermano, baja conmigo hermano", y con americanos por todas partes. De repente sale el "oscuro roedor de las calles", el empleado público real, y ya lo está reemplazando el poeta por un Juan Picapedras inventado.

Estábamos en la luna, en la parte oscura de la luna: incapaces de comprender que Neruda se había dado a una tarea mucho más completa que la intentada en las *Residencias*. Ya no escribía en un mundo de casas de pensión; ahora escribía en el mundo. Para conseguirlo, creaba un mundo. Como tal acto de creación no se efectúa sin la fuerza moral y psicológica que proviene de una concepción total de la realidad, había debido entregarse a una ideología, como quien se da a una religión. El intento era grande. No éramos capaces de abarcarlo en su grandeza, ni menos aún, avistar sus logros y sus fracasos.

En cambio, la antipoesía de Parra, como las *Residencias...* de veinte años antes, reproducían para nosotros nuestra propia vida sin el velo de una intención superior: era poesía por el lado del revés, por el lado que uno vive cuando no admite el mundo como es y no sabe cómo debe ser (o no se ha decidido a suponer cómo debe ser, con el fin de dominarlo siquiera en una pequeña parte).

¿Cómo decir ahora lo que necesitamos decir?

La experiencia de los antipoemas publicados en 1954 no tenía, al parecer, un desarrollo posible. El poeta había llegado a sus profundidades; más allá no había nada accesible; se topaba el fondo de la trampa, "La Trampa" en el sentido de los antipoemas.

El poeta creyó que había que salir de la fosa. Poco antes lo habíamos visitado; llegamos difícilmente, por calles atravesadas más allá del canal San Carlos, a la tristísima casa-ley Pereira en que vivía, casa de profesor de Estado. Nadie salió a abrirnos. En la punta de los pies, miramos al patio baldío, por sobre la pared de cemento. Ahí estaba Nicanor, en cuclillas, abriendo un hoyo en la tierra gredosa, con su pequeña pala de jardinero de los días sábado. Se irguió y nos hizo entrar. "Con el tiempo", dijo, "uno se pone viejo y se agacha al suelo; hace un hoyo y cree que va a plantar un rosal (tal vez dijo: un cacto). Se va de punta y cae al hoyo". Para salir de la trampa el poeta hizo una escala de versos endecasílabos. O, sin metáforas: la imposibilidad de continuar enfrentándose a las experiencias que habían producido antipoemas como "La Víbora" o "Los Vicios del Mundo Moderno", y la necesidad de escribir poesía, el hábito, la desesperación de escribir poesía, obligaron a Parra a un compromiso: el de los "versos sueltos", un intermedio entre antipoemas y poemas. El drama, lo patético, el sarcasmo, sustituidos por el ingenio, la ironía, el humorismo. La confesión en el confesionario de los antipoemas transformada en confesión pública, lección de clase, conferencia; elegante incluso en la vulgaridad.

Punto de toque de este juego de prestidigitación, de este escamoteo, fue el habilísimo partido que le sacara a uno de sus descubrimientos implícitos en sus antipoemas: el endecasílabo de

la vida corriente, de las noticias periodísticas o de la publicidad cotidiana, de la conversación trivial: mezclados con frases de un lirismo sospechoso, el efecto era irresistible: los versos sueltos de Parra "se pegaban al oído", al oído de la memoria: "hasta cuándo posar de inteligente, y la fucsia parece bailarina".

Los *Versos de Salón* fueron la prueba de esta destreza. Nicanor Parra era capaz de salir del estado de coma poética producido con el enorme esfuerzo de los antipoemas. Pero solo a condición de no escribir propiamente antipoemas. Voy a decirlo de una vez: si los Antipoemas del libro de 1954 eran antipoemas, entonces los de libros posteriores no lo son. Las situaciones de conflicto que en el libro de 1954 están presentes en cada antipoema, con sus elementos vivos (agonales) en los libros siguientes están descritas, contadas, cantadas. *Versos de salón, La Cueca larga, Canciones rusas...*

El recurso del endecasílabo trivial descubierto por Parra y usado por él mismo hasta el cansancio (y por sus imitadores hasta más allá del cansancio, hasta el asco del lector), contra el cual reaccioné ya desde antes de las *Canciones rusas*, no era más que pasar de un pie a otro, en la espera.

¿Espera de qué?

Parra buscaba en la época siguiente a la publicación de los *Antipoemas* una explicación satisfactoria del mundo: es decir, una teoría y una práctica que lo explicaran a él mismo, que lo justificaran en el mundo.

Recuerdo cuando me dijo, muy serio y muy risueño a la vez, ¿en 1957, en 1959? "Ya descubrí la explicación de todo. La lucha de clases". Un poema de algún tiempo más tarde, el "Manifiesto", confirmaba el deseo de Parra de una Política, una cosmología (Nicanor Parra, astrónomo). Neruda en la guerra de España había accedido a una completa, que le permitió salir de la "impasse" psicológica e intelectual de las *Residencias...* y entrar al mundo en grande: al de las revoluciones y la historia de las multitudes y los proyectos, en que la propia persona se explica por lo que hace en relación con los demás hombres.

Las armas que Parra trabajó en los antipoemas: sátira, sarcasmo, ironía, burla, humorismo, no han sido gastadas por el poeta hasta hoy. Las formas de estilo y metro que usó en los antipoemas no han sido agotadas por él hasta hoy. Nicanor Parra, uno de los primeros o el primero que hizo uso literario de la ambigüedad en castellano, sin conceptismo español, no le ha sacado hasta hoy su partido.

El creador de una especie nueva de poema dramático en castellano: el monólogo en que se relata un hecho personal pasado que de pronto resulta no haber pasado aún: las Memorias del presente; el autor de "mi célebre método onírico que consiste... en soñar lo que se desea", capaz de traducir a poesía no ya las ideas de Freud, las situaciones del análisis freudiano, con más eficacia que ningún otro poeta contemporáneo; ese poeta mayor que podía hacer Gran Poesía Mayor, quiso "achicarse". El mismo lo dijo alguna vez: "hay que hacerse chico para sobrevivir".

Pero tal vez haya mezquindad en la comparación de las diversas horas de un poeta; y en decir: la de antes duraba más que la de hoy.

El poema en que hoy dice: "La fortuna no ama a quien la ama", vale por sí mismo, sin comparación posible; como el de un poeta latino entre Catulo y Marcial. Los poemas "Regreso", "Atención", "Aromos", valdrán siempre más que toda crítica posible al poeta; esos poemas cristianos y agnósticos de vuelta del pasado, más allá del pasado y del futuro: los del "gato que se sitúa más allá del bien y del mal".

¿Por qué pedirle al poeta lo que necesitamos nosotros, lectores apenas?

Las *Canciones rusas* de 1967, diez años después, son las canciones del poeta en Rusia; no hay en ellas Política, ni para bien ni para mal. El libro, como todos los de Parra, es importante, aunque no haya en él lo que el lector de 1954 encontró en el libro de 1954. Con todo, los grandes conflictos de Nicanor Parra, psicológicos,

sociales, morales, mencionados en casi todos los poemas del nuevo libro, no ocurren en los poemas. En relación con esos conflictos, los poemas son elegías.

Quizás Parra ha escogido la mejor parte: la elegía en lugar de las alegorías.

Pero, en el caso de un gran poeta, como Nicanor Parra, ¿por qué escoger una parte si se le ofrece el mundo entero?

Referencias bibliográficas

- Parra, N. (1954). *Poemas y Antipoemas*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Parra, N. (1962). *Versos de salón*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Parra, N. (1964). *La cueca larga y otros poemas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Parra, N. (1967). *Canciones rusas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

**Finalmente,
la izquierda
y la derecha
unidas,
¡así fueron vencidas!**



Y ahora solo vuelvo
para despedirme:

¡Chao pesca'o!



... Pero y tú,
¿también vuelves?

Tabla de contenidos

Cuadernos de Beauchef. Volumen VIII N°1

PRESENTACIÓN

- *¿Es la ética un límite para la IA?*
Johnny Godoy, Camilo Carvajal Reyes y Felipe Urrutia.

LA ÉTICA COMO EL CENTRO DE LA IA

- *Análisis exploratorio de juicios morales en la discusión de dilemas. Profundizando en la formación ética canalizada mediante la tecnología, Josefa Cerda Maureira, Camilo Carvajal Reyes, Pablo Ramírez Rivas y Eduardo Hurtado Mila*
- *Complicaciones y complejidades de convivir con decisiones tomadas por modelos de IA, Bernardo Subercaseaux.*
- *Un mundo nuevo descubierto a través de los datos, Camila Henríquez Beltrán.*
- *Propuesta de modelo para la formación ética mediante la discusión de dilemas morales, Pablo Ramírez Rivas, Josefa Cerda Maureira y Jorge Martínez Silva*
- *Recomendaciones para una IA responsable, Ricardo Baeza-Yates*
- *Lengua, computadoras y emociones: interdisciplinariedad en la era de los Large Language Models (LLMs), Amanda Cercas*
- *Usuarios de IA generativa responsables de obras mal atribuidas a grandes artistas, Javier Moyano*
- *Lavender: la máquina de IA que dirige los bombardeos de Israel en Gaza, Yuval Abraham*
- *Estrategia militar e inteligencia artificial: algunas consideraciones éticas, Roberto Cristián Urrutia*
- *Consideraciones tecnoéticas del uso de inteligencia artificial generativa de imágenes en procesos de restitución de identidad de personas desaparecidas, Jorge Maldonado Soto*

- *Humanidad y tecnología: reflexionando con ChatGPT sobre la ética de la inteligencia artificial en la medicina, Macarena, Mesa Maldonado*

CLÁSICO

- *Meditaciones de la técnica (fragmentos), José Ortega y Gasset*



Normas de publicación para *Cuadernos De Beauchef*

Envío de textos

[Cuadernos de Beauchef. Ciencia, tecnología y cultura](#) (ISSN: 2452-493X, CC BY-NC-ND 4.0) busca materializar las interrelaciones entre las Humanidades, las Artes, las Ciencias Sociales, la Ciencia y la Tecnología, en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile

En tal sentido, recibe textos que, desde las disciplinas específicas, aborden aquellas interrelaciones y se consideren relevantes para contribuir a un debate inter y transdisciplinario.

El (la) autor (a) escogerá el formato de escritura que le acomode.

Ensayos, artículos de opinión e informes de investigación deberán presentarse en formato Word, tener una extensión de entre 3.500 a 7.000 palabras y estar escritos en español, usando citas y referencias en estilo APA, sexta edición.

Poemas, prosa poética, reseñas de libros, entrevistas, testimonios, etc., no deben exceder las 3.000 palabras.

Los textos deben ser enviados al correo humanidades@ing.uchile.cl e indicar la siguiente información:

- Nombre(s) y apellido(s).
- Título y/o grado académico, y actividad actual.
- Organismo de pertenencia.
- Correo electrónico.

Proceso de selección

Los escritos recibidos serán evaluados por el Comité Editorial de Cuadernos de Beauchef y/o por algún evaluador/a externo/a a solicitud de dicho Comité. Los/as evaluadores/as podrán:

- a) Aceptar el escrito.
- b) Aceptarlo sujeto a modificaciones (la aceptación definitiva dependerá de que el (la) autor (a) cumpla con las modificaciones propuestas por el Comité).
- c) Rechazarlo.

Los comentarios y sugerencias serán enviados a el (la) autor (a) por el Comité Editorial para que proceda a las modificaciones, las que serán condicionantes para su publicación. El (la) autor (a) dispondrá de tres semanas para efectuar los cambios a contar de la fecha de envío de las evaluaciones.

Una vez finalizado el proceso de corrección deberá enviar al Comité Editorial la versión final de su artículo para su publicación. El Comité responderá con un correo electrónico, indicando que el artículo ha superado el proceso de evaluación y se encuentra a la espera de su publicación, o que ha sido definitivamente rechazado.

Posterior al proceso de selección y eventuales modificaciones del texto original, Cuadernos de Beauchef se reserva el derecho a realizar modificaciones al manuscrito sin alterar su contenido o sus ideas centrales: correcciones ortográficas, clarificación en la redacción o cualquier otro tipo de aspectos asociados a criterios de estilos.

Comité editorial
Cuadernos de Beauchef
ETHICS

ethics

Santiago de Chile
Diciembre 2024

