

Acerca del Límite de la Antipoesía. O sobre la política sexual del antipoema. 9 viñetas

About Antipoetry's Limit or the Sexual Politics of the antipoems. 9 *vignettes*

Autora: Paula Cucurellaⁱ

Filiación: Universidad de Texas, El paso, Estados Unidos.

Mail: paulacucurella@gmail.com

Resumen

La antipoesía, una forma de poesía desarrollada por el poeta chileno Nicanor Parra, representa una instancia privilegiada del carácter auto-regulatorio del género poético que responde a la necesidad de la poesía de destruirse a sí misma para renovarse a sí misma. La poesía de Parra intenta ser un espejo de la realidad. En este contexto, los principios físicos de relatividad e indeterminación jugarán un rol mayor en los experimentos poéticos de la antipoesía, los que incluyen la ambigüedad sistemática, la puesta en cuestión de la autoridad del autor, el uso de máscaras, la multiplicación de referentes, y el uso sistemático de la contradicción, por mencionar solo algunas de las herramientas que desarrolla la antipoesía con vistas a obstruir la determinación unívoca del significado.

No obstante, esta búsqueda de la antipoesía llega a un límite cuando trata asuntos de género. La política sexual de la antipoesía hace concesiones a un determinado tipo de dogmatismo sexual (sexismo y homofobia) que contradice el programa antipoético y revela un miedo inherente a la contaminación de género que amenaza los aspectos más afortunados de la antipoesía.

Palabras Clave: Antipoesía, Nicanor Parra, Sexismo, Homofobia, Género.

Abstract

Antipoetry, a form of poetry developed by the Chilean poet Nicanor Parra, instances a privileged example of a self-regulatory trait of the poetic genre which responds to poetry's need to destroy itself in order to renew itself. Parra's poetry

needs to mirror reality. Physics's principles of relativity and indetermination play major roles in his poetic experimentations, which include systematic ambiguity, contestation of the authority of the author, the use of masks, the multiplication of referents, and the systematic use of contradiction, to name some of Antipoetry's tools for obstructing the univocal determination of meaning.

Yet, Antipoetry's systematic explorations toward the creation of a poetry that attempts to fight all forms of dogmatism nevertheless reaches a limit in its figuration of gender. Antipoetry's gender politics makes concessions to a type of gender dogmatism (sexism and homophobia) that contradicts the antipoetic program and reveals an inherent fear of gender contamination that jeopardizes Antipoetry's most fortunate aspects.

Keywords: Nicanor Parra, Gender discrimination, Relativity, Indetermination, Poetry, Antipoetry.

“To assess the damage is a dangerous act”

Cherrie Moraga

La anti-posición de la antipoesía, su poética, es clave para entender sus límites temáticos e ideológicos. Un principio de composición casi intuitivo pareciera — al menos al comienzo— haber motivado la variedad de las opiniones expresadas en ella, en particular en obras como los *Artefactos* (1972), poemas muy muy breves, casi aforísticosⁱⁱ, que en su primera edición comprensiva fueron impresos en formato postal (poema-imagen-objeto). En los *Artefactos* no se enfatiza la continuidad, y el hablante poético parece una especie de coro de voces independientes.

La antipoesía, por ejemplo los *Artefactos*, incluso en el plano ideológico... Yo no sabía por qué motivo de repente lanzaba un artefacto revolucionario, pero me sentía absolutamente obligado a lanzar también el contra-revolucionario. Me

parecía que si no lo hacía, algo faltaba en alguna parte. (Cit. en Morales 130)

De esta manera “sin saber por qué” y “para que no falte algo”, Parra activamente resiste consagrar sus poemas a una visión política unívoca. Hay algo innato y natural a la antipoesía en la ambivalencia y la contradicción reproducidas en ella, estas “técnicas” son distintas maneras de formalizar un ideal o un principio que no es exclusivamente poético, o formal. El efecto de no seguirlo resulta en la transformación del ser humano en un “monstruo”, una versión disminuida de sí mismo. Por la misma razón, el lugar donde este principio anti-dogmático no es respetado, como cuando la antipoesía aborda a la mujer señala *el límite de la antipoesía*.

El proyecto

La antipoesía de Nicanor Parra es un producto poético que ataca a la institución de la poesía de modo sistemático y programático, ataca tanto a la tradición de la poesía chilena como a su propia poesía, y por eso es un ejemplo privilegiado de la autoinmunidad del lenguaje que pone en evidencia la necesidad de la poesía misma de destruirse.

En primera instancia, ‘antipoesía’ refiere a la peculiar ruptura con la tradición poética de la obra de Parra. Una forma de quimioterapia dirigida a romper con los efectos hipnóticos del nerudismo que dominaba el contexto poético dentro del cual Parra desarrolla su trabajo. Sin embargo, lo verdaderamente revolucionario de la antipoesía no se refiere a su ruptura parcial con el nerudismo o el surrealismo chileno —parcial en tanto también conserva aspectos de ambos—. Sin pertenecer a los movimientos vanguardistas o neo-vanguardistas chilenos, la antipoesía prosperó a partir de una relación polémica y desafiante con su contexto cultural y político. Parra hace de esta actitud un estilo, una forma de composición y un *modus operandi* que no dejará intacta ni a la antipoesía misma. En breve, el aporte de la antipoesía a la escena poética en la que se inscribe, la verdadera revolución—a mi ver— que plantea la antipoesía, consiste en la puesta en obra de una serie de aproximaciones y técnicas dirigidas a evitar

la constitución de un sentido único en el poema.

El tono desenfadado que utiliza Parra en mucha de su poesía tiende a disimular la sistematicidad que subyace a los procesos que derivan en el poema. Sistematicidad científica, en más de un sentido.

El lenguaje coloquial y antiliterario es un estilo, y una especie de continuación “antiliteraria” del proyecto de Neruda de poesía popularⁱⁱⁱ. Además, este lenguaje nos refiere a la pasión realista de la antipoesía. Parra quiere poner la vida en la poesía, su cara mutable o todas sus caras.

Es muy probable que el mejor lugar donde esta tendencia mimética aparezca reflejada sea en la “traducción” poética de la ley de relatividad y el principio de incertidumbre en los *Artefactos*. Parra explica que “(...) los *Artefactos* son el resultado de dos principios físicos llevados a la expresión literaria: el principio de la relatividad más el principio de la incertidumbre y también—diría yo—algo de la discontinuidad” (Carrasco 38). Intentando reproducir principios físicos la antipoesía deriva en una poesía de la contradicción, y de la ambivalencia. Dado el contexto político polarizado en el que se desarrolla la antipoesía, esta ambivalencia la hizo destacarse de la escena poética chilena de los 70’ y los 80’ determinada por el contexto político de la dictadura militar de Augusto Pinochet. La discontinuidad de los *Artefactos*, el que sean piezas independientes cuya agrupación no deriva en una unidad homogénea, es lo que los hace resistentes a la configuración de una posición política única, un argumento, una opinión, y un estilo. No obstante, los artefactos no son del todo inmunes al sentido. El nuevo poema creado a partir de estos fragmentos *resiste* la constitución de sentido sin poder evitarlo del todo. Los artefactos son el primer caso ejemplar de la aplicación del principio de relatividad e incertidumbre a la poesía de Parra, pero estos principios serán constantes, y pueden ser rastreados sin mucha hermenéutica en toda su obra.

La oscilación entre posiciones, ideas, y enunciados contrarios que caracteriza a

la antipoesía también es llevada a la construcción del hablante lírico en Parra. Parra utiliza muchas voces, hablantes poéticos o *personae* en su poesía, o intenta deshacerse de la unidad del hablante poético del todo mediante su multiplicación e indeterminación (como sucede con los *Artefactos*). La polifonía que hallamos en la poesía de Parra tiene menos que ver con la búsqueda de “un” hablante poético ideal que con una estrategia para generar multiplicidad de niveles significativos, y así alejarse del dogmatismo de la enunciación y la tiranía del sentido que prescribe que cada cosa debe significar algo, y refiere esa univocidad a la constitución del sujeto. Para la antipoesía y el antipoeta, esta coherencia equivale a una aberración. La contradicción es la figura que cifra uno de los aspectos de la vida (la coexistencia de los opuestos) que la antipoesía se ha comprometido a retratar: la cara mutable de la vida. En palabras de Parra: “En circunstancias de que todo el mundo decía en ese momento ‘Hay que pronunciarse compadre. Lo que tenemos que hacer es definirnos.’ A mí me parecía que era al revés. Y el que se definía a mí me parecía que pasaba a ser un *monstruito*” (citado en Morales 130; énfasis PC). En esta cita, cuando Parra habla de definición se refiere a definición política, pues la frase “hay que definirse”^{iv}, sin ser propiamente un modismo chileno, en el Chile de los '70 y '80 tenía resonancias políticas casi exclusivas. La definición política es para Parra una pérdida de humanidad. El monstruo no es la contradicción, si no lo que emerge cuando intentamos hacer como si tal contradicción no existiese, como si la única interpretación posible fuese *una*, y *uno* el punto de vista. Entre los *Artefactos* encontramos diversos ejemplos de este principio de composición que no solo va a expresarse en la poesía política:

Quemen esa bandera chilena
Mucho mejor una hoz y un martillo
(Parra I, 504)

Bueno Bueno
Pongámosle que soy marxista
(Parra I, 329)

Marxista?

No: Ateo!

(Parra I, 340)

Que quede bien en claro

Que ni la propia Unidad Popular

Me hará arrear la bandera

De la Unidad Popular

(Parra I, 353)

La insistencia de Parra por permanecer en la ambigüedad tiene un carácter programático, y es uno de los aspectos más consistentes de su trabajo. Dicho de otra manera, la ambigüedad de la antipoesía es una forma de respuesta al dogmatismo político que resulta al aceptar una única perspectiva como la correcta. La alianza de la antipoesía es con la vida, y esta (como destaca Parra en uno de sus *Artefactos* (“Condecoración Toda medalla/Tiene dos caras.” (Parra I, 535)) tiene dos caras. La vida es un monstruo bicéfalo, es necesariamente contradictoria.

El repertorio de máscaras que ocupa el hablante poético en la antipoesía responde a “un horror a la congelación del personaje. El personaje que no respira, en último término va a terminar desintegrándose solo. Porque lo que podría proponer es una nueva ideología. Pero estas ideologías ya nos tienen suspicaces a nosotros. No hay ninguna ideología que pueda suscribirse. Entonces, el personaje para sobrevivir tiene que comunicarse con algo que está más allá de las ideologías. Tiene que surgir en él una nueva fuente de energía; de lo contrario, simplemente el personaje no sigue moviéndose. Entonces el personaje se hace contradictorio. Y la contradicción es la base del dinamismo mental y del dinamismo de la naturaleza y del dinamismo de la historia. De manera que el personaje, o se hace contradictorio o muere” (Morales 132).

El escepticismo de Parra expresado en los *Artefactos* no se refiere sólo a las ideologías políticas, sino a toda forma de certeza, incluso a las consideradas verdades matemáticas: “Acto de fe/ $2+2=4$ ” (Parra I, 883), o en el siguiente artefacto en que equipara la argumentación lógica a la religión, “Inmune a la

argumentación lógica/vacunado contra toda forma de religión” (Parra I, 887). Lo que política, religión, ciencia y lógica tienen en común es la pretensión de estar en posesión de una cierta verdad o un conjunto de premisas que se juzga verdaderas en exclusión de aquellas que podrían ponerlas en cuestión. Esta certeza es la madre del dogmatismo para Parra, y lo que haría de toda institución algo fundamentalmente monstruoso, en el sentido de antinatural. La aberración de este monstruo reside en la estabilidad que dicha definición impone a la persona, que de otra manera se mantiene oscilando entre dos polos (polos políticos, en este caso, pero en términos generales, Parra conservará una visión polarizada de la diferencia); sin una posición clara.

La antipoesía se define por un contrato explícito por reforzar la ausencia de sentido, y aun así encontrar maneras de hacer poesía o de decir algo. El poema “Test” notariza tal contrato y condensa la operación de la antipoesía.

Test

Qué es un antipoeta:

Un comerciante de urnas y ataúdes?

Un sacerdote que no cree en nada?

Un general que duda de sí mismo?

Un vagabundo que se ríe de todo

Hasta de la vejez y de la muerte?

Un interlocutor de mal carácter?

Un bailarín al borde del abismo?

Un narciso que ama a todo el mundo?

Un bromista sangriento

Deliberadamente miserable?

.....

(Parra I, 196)

Este poema comienza haciéndonos creer que se va a presentar una definición

de antipoesía, pero sistemáticamente frustra esta idea. El equívoco es intencional. Primero, la “pregunta” que da inicio al poema (“Qué es un antipoeta”) es fundamentalmente inestable. Por una parte, esta línea revela su carácter de pregunta en el acento en el pronombre interrogativo “qué” y en la sintaxis de la oración, pero a la vez complica esta interpretación al carecer de signos de interrogación. Las “respuestas” a esta “pregunta” o las definiciones de antipoesía están construidas como una serie de enunciados. Si bien estos enunciados podrían ser leídos como respuestas a la pregunta que da inicio al poema, Parra les coloca un signo de interrogación al final, incorporando la duda a la afirmación, borrando o tachando, de esta manera, lo inscrito. El desplazamiento de los signos de interrogación transforma la pregunta en afirmación y la afirmación en pregunta, haciendo inestable el rol de cada una.

Segundo, una parte importante de las oraciones dificultan la configuración del sentido de cada frase pues sugieren imágenes contradictorias, como en “Un sacerdote que no cree en nada?”, “Un general que duda de sí mismo?” o “Un narciso que ama a todo el mundo?”. Pero si bien es cierto el inventario que se ofrece pareciera ser un listado de contradicciones, esta interpretación también es socavada por la irrupción del absurdo, como en “Un poeta que duerme en una silla?”, frase que no es absurda en sí misma si no dado el contexto que constituye el poema. La interrupción que incorpora esta última imagen dificulta la acumulación de sentido que se había estado produciendo en frases anteriores en su mayoría contradictorias, e introduce un elemento ajeno al conjunto que se fue conformando.

A partir de este poema resulta imposible determinar lo que significa antipoesía, lo que es un antipoema. Este poema pone en práctica el *modus operandi* de la antipoesía, y responde—de alguna manera—a la pregunta que da comienzo al poema al mostrar que la antipoesía, fiel retrato de la vida, no puede existir sin contradicción.

La guerra abierta contra el dogmatismo y la univocidad de la enunciación de la antipoesía encuentra un límite cuando se trata de las mujeres.

Si bien es cierto, no podemos simplemente atribuir las opiniones expresadas en

los *Artefactos* u otros antipoemas al autor (no solo porque Parra expresamente nos pide que no lo hagamos en algunos *Artefactos* y en otros lugares de su poesía, o porque el uso de máscaras para el hablante poético lo dificultan, o porque Parra conciba el rol del poeta en relación al poema como la de un mero compilador de frases, de lo que ‘se dice’ y ‘se escucha’ en la calle), la responsabilidad y el control sobre lo dicho en el poema no pueden ser absolutamente circunscritos fuera de la jurisdicción autorial. La intención o ausencia de ella influye el proceso de selección de nuestras palabras, y toda la formalización que reconocemos como lenguaje.

La poesía de Parra hace eco de muchas opiniones (los *Artefactos* en particular son un buen ejemplo de ello), pero el mismo Parra reconoce su parcialidad en la selección del material que pasa al antipoema^v. Parra se refiere a una selección de estilo, y a una tarea editorial de rescate del lenguaje con mayor potencial poético. ¿Qué nos asegura que su selección no se encuentra determinada además por una perspectiva sexista? Si el “lenguaje del pueblo” o “el habla popular” cifra las relaciones de género existentes en Chile, esta habla popular no podría no ser sexista. Este sexismo es “realista” en el sentido más común de la palabra, pero no es “realista” en el sentido que la mejor antipoesía pareciera darle a esta palabra, a saber, la realidad pensada como la vida, y la vida pensada como un espacio discursivo donde ninguna visión prima sobre otra.

Parra quiere reflejar lo que él llama la “voz de la tribu”, de la tribu chilena, un yo impersonal que corresponde a la identidad del rebaño que podría encontrar correspondencia en el pronombre impersonal “se”, a la vez que es específico, en tanto encuentra expresión mediante voces particulares. Los *Artefactos* lanzan proclamas, hacen flamear banderas “en todas las direcciones”, dirá Parra, para él la antipoesía es un espacio donde “todas las banderas tienen derecho a flamear” (Parra 996). La libertad que Parra quiere reclamar para su poesía es la de poder utilizar todas las voces y no identificarse con ninguna. No obstante, ¿Cuáles voces la antipoesía no está dejando oír?

En más de un artefacto y en entrevistas Parra defiende la inmunidad de su poesía, su derecho a la irresponsabilidad, a no tener que responder por lo que dice, como en este artefacto:

ALÓ ALÓ

Conste que no soy yo el que habla

(Parra I, 877)

No obstante, de ser analizados en conjunto los *Artefactos* dejan entrever un sexismo latente. Este sexismo constituye el lugar donde la posición anti-ideológica de la antipoesía fracasa. La mujer es uno de los límites ideológicos que desmantela la fidelidad sistemática de la guerra del antipoema contra el dogmatismo.

No soy la primera en destacar los aspectos sexistas de la antipoesía. En un comentario a “Los vicios del mundo moderno” Edith Grossman destaca que: “si bien es cierto es el sexo lo que mantiene prisionero al protagonista [de “Los Vicios del mundo moderno”], Parra también describe a las mujeres, *con cierta ironía*, como la salvación de la raza humana” (Grossman 128, énfasis PC). Ricardo Yamal destaca que en “Los vicios del mundo moderno” la presencia de la mujer se limita a detalles eróticos, y en un análisis de “La mujer”, concluye que en este poema la mujer aparece como una prisión y un impedimento, débil e indefensa, recurriendo de este modo a los arquetipos más comunes de la mujer (Yamal 165-66). No obstante, es interesante notar que el sexismo de Parra, tan agudamente descrito por Yamal, no lo previene de juzgar a la antipoesía precisamente en los mismos términos en que Parra quiere ser interpretado, a saber, como una poesía del escepticismo que intenta abarcar la realidad en su totalidad, sin tomar posición a favor de ningún “dogma” (Yamal 185).

Y yo me pregunto, ¿acaso el sexismo no es una forma de dogmatismo? Al parecer no lo es para Yamal. Mi interpretación va por otra senda.

Primero, la evidencia:

Cuando la antipoesía no es criminal con las mujeres^{vi}, es defensiva. Pasivo-agresiva. Los personajes masculinos en la antipoesía están en guardia, y

Cucurella, Paula. “Acerca del límite de la antipoesía. O sobre la política sexual del antipoema. 9 viñetas”. *Revista Laboratorio N°19* (Diciembre 2018). Web

parecen anticipar un ataque. Parra explica esta actitud aludiendo a que son personajes heridos. La agresividad del hombre es reactiva, entonces. No obstante las condiciones de la relación entre los géneros, esta incómoda relación cuasi bélica no puede ser suprimida del todo pues los personajes masculinos quieren algo que los personajes femeninos tienen: genitales femeninos, y con ellos la posibilidad del sexo. Sin posibilidad de bajar la guardia, el personaje de la antipoesía quiere tener sexo con un género con el que está en guerra, y por esto la barrera entre géneros debe ser suprimida a ratos para asegurar acceso a los bienes guardados por el rival. Una brecha temporal y funcional, donde el antagonismo no es suprimido.

Parra explica el comportamiento de sus personajes aludiendo a un instinto de preservación, la pasividad agresiva del personaje de su poesía respecto de la mujer tiene un origen reactivo, es una respuesta a heridas previas: “(...) hay un instinto de conservación que está funcionando ahí [con la mujer en la antipoesía], porque el tipo ha sido herido muchas veces, está lleno de cicatrices en materia de relaciones eróticas: Cada vez que se ha entregado, que ha abierto los brazos, usando una expresión chilena, ‘ha salido mote’. Entonces ya duda de si entregarse o no y al final evoluciona hacia la no entrega definitiva. El tipo se cierra como ostra y no hay manera de capitalizarlo. Pero no renuncia el personaje a los beneficios y a los goces del amor. El tipo elude las molestias, las partes críticas del amor, pero él de todas maneras quiere probar el manjar y quiere forzarlo a fondo y hasta el infinito. O sea, se produce un desplazamiento del amor hacia la sensualidad. El personaje último es inclusive un personaje pornográfico” (Cit. en Morales 109).

Pornografía. La palabra que utiliza Parra es apropiada. Pornografía en el caso de la antipoesía nombra el momento en que el sexo y la sensualidad devienen un objeto de consumo. Y la sensualidad, por su parte, es el nombre del conjunto de atributos femeninos con los que el personaje masculino de la antipoesía quiere y puede relacionarse. Cuando Parra habla de sensualidad es muy probable que tenga en mente poemas como “Canción” de *Poemas y Antipoemas*:

Canción

Quién eres tú repentina
Doncella que te desplomas
Como la araña que pende
Del pétalo de una rosa.

Tu cuerpo relampaguea
Entre las maduras pomas
Que el aire caliente arranca
Del árbol de la centolla.

Caes con el sol,
esclava Dorada de la amapola,
Y lloras entre los brazos
Del hombre que te deshoja.

Eres mujer
o eres dios,
Muchacha que te incorporas
Como una nueva Afrodita
Del fondo de una corola?

.....

(Parra I, 27)

Para hablar de sensualidad en la mujer, la primera antipoesía publicada recurre a imágenes más bien típicas. Ciertamente este no es uno de los puntos donde Parra refresca el lenguaje. Pétalos, rosas y corolas, son utilizadas para localizar el lugar de la mujer, el reino de lo orgánico y perfumado. Las flores son admiradas por sus colores y olores, son amables a los sentidos y no hablan.

En “Canción” el personaje femenino es deshojado solo para descubrir una desnudez más deslumbrante, la luz poderosa del relámpago en la carne de la mujer. No obstante este poder, el cuerpo de la mujer es pasivo, no tiene poder sobre esta fuerza pues no se desviste, la deshojan, y el evento del “desfloramamiento”—clave con que se indica la pérdida de la virginidad—es recibido con exceso de emoción o desgracia, a juzgar por los llantos consolados

en los brazos del hombre que la desfloró. En este poema el único momento en que el personaje femenino abre la boca es para llorar.

Ella, la mujer endiosada, es espectadora pasiva y sufriente de su propia fuerza, y al parecer el espectáculo del padecimiento de los efectos de su propio poder deslumbrante es parte de su atractivo.

La sumisión del ideal femenino en “Canción” es reflejada en la asimetría entre el poder de la fuerza física del hombre que puede arrebatarse sus velos, y la pasividad del personaje femenino. El tipo de fuerza atribuida a la mujer en este poema es del tipo magnética, pero esta fuerza no es dueña de sí misma, no puede ni imponerse a otra fuerza, ni ganarle en fuerza. La fuerza de la mujer es una fuerza negativa.

El realismo en el que se apoya la *antipoesía* para permitirse pasarle el micrófono al “pueblo chileno”, el realismo con vistas al cual la antipoesía intenta recuperar la voz del pueblo, hace un fiel retrato del sexismo de mi país (yo soy chilena). Este es el tipo de evidencia que me hace tomar distancia de comentaristas como Montes y Rodríguez que defienden el carácter objetivo del realismo de Parra: “Nicanor Parra ha ido madurando hacia una poesía libre de cualquier finalidad que no sea ella misma. Ciertamente denota preocupación por la vida actual, surge en medio de la vida y quiere ser un trasunto de ella. En tal sentido dista absolutamente de cualquier poesía celeste o rosa, sólo entregada a lo estético y a lo ornamental. Mas se aleja también de la poesía metida a solucionar cuestiones estructurales, individuales o sociales. Su compromiso es con la vida, no con una forma de vida. Su rechazo de la cultura predominante es sin concesiones hacia ninguna otra de las que actualmente se vislumbran o pretenden imponerse. Su posición resulta así tremendamente radical y alteradora, no de una forma de compromiso, (el anticompromiso), sino de todas las posibles hoy día.” (Montes y Rodríguez 44-45)

Muy lejos de rechazar la cultura predominante, el sexismo del que hace eco la antipoesía lo reproduce.

En términos generales, tratándose de las mujeres, Parra no parece interesado en propiciar la contradicción y la ambigüedad a la que su poesía pareciera

gravitar. La misma ambigüedad que de manera tan sistemática Parra buscaba por razones políticas en sus *Artefactos*, llevada a la mujer se va a enfocar en cosas más bien superficiales:

Rubias despampanantes sí
Mulatas de fuego
También
(Parra I, 338)

Rubias angelicales sí
Mulatas de fuego no
(Parra I, 481)

El editor/selector de los artefactos, su hablante que no es nadie, que es todos, tal como el personaje de la otra antipoesía a la que se refiere Parra en entrevista con Morales, solo parece poder relacionarse con la mujer como objeto sensual y sexual.

El poema “Mujeres” ofrece una perspectiva similar del universo nominativo que la palabra ‘mujer’ tiene para la antipoesía:

MUJERES

La mujer imposible,
La mujer de dos metros de estatura,
La señora del mármol de Carrara
Que no fuma ni bebe,
La mujer que no quiere desnudarse
Por temor a quedar embarazada,
La vestal intocable
Que no quiere ser madre de familia,
La mujer que respira por la boca,
La mujer que camina
Virgen hacia la cámara nupcial
Pero que reacciona como hombre,
La que se desnudó por simpatía

(Porque le encanta la música clásica)
La pelirroja que se fue de bruces,
La que sólo se entrega por amor,
La doncella que mira con un ojo,
La que sólo se deja poseer
En el diván, al borde del abismo,
La que odia los órganos sexuales,
La que se une solo con su perro,
La mujer que se hace la dormida
(El marido la alumbra con un fósforo),
La mujer que se entrega porque sí,
Porque la soledad, porque el olvido. . .
La que llegó doncella a la vejez,
La profesora miope,
La secretaria de gafas oscuras,
La señorita pálida de lentes
(Ella no quiere nada con el falo),
Todas estas walkirias,
Todas estas matronas respetables
Con sus labios mayores y menores
Terminarán sacándome de quicio.
(Parra I, 103)

Lo que las mujeres enumeradas en el poema tienen en común es que todas son causa de algún mal que se relaciona al deseo sexual que despiertan en el hablante poético. Aquí la sexualidad carece de elementos románticos y es reducida a los genitales. Esta es la pornografía a la que se refería Parra en entrevista con Morales o, como lo explicó más tarde en la misma entrevista, se trataría de un “genitalismo”: la hipersexualización de la relación entre hombre y mujer en la antipoesía. Ejemplos de este genitalismo abundan en los *Artefactos*.

(...) Por ejemplo el siguiente, ¿ah?, que da mucha luz sobre el problema, creo yo: ‘Ya le dije don Nica/ que no pienso bajarme los calzones/ aunque me lo suplique de rodillas./ Sáquese esa idea de la cabeza’. En seguida tengo otros textos que son frases que he pescado yo, al vuelo. Son simplemente

recopilaciones, que tienen que ver con este problema. Por ejemplo, una de dos lolas que se presentaron aquí una vez a la Reina. Yo no las conocía, pero rápidamente salió con lo siguiente: 'Las dos vamos a la pelea don Nica'. Esa es la dirección. Y ahí desaparece la mujer convencional (...). Desaparece ese personaje. Y quién toma ese lugar. Bueno, la mujer natural, la hembra a nivel primario. O sea, la sexualidad. Incluso habría que hablar de genitalismo. (...) Entonces, desaparece lo que se llama el idilio, desaparece el romanticismo, desaparece la pareja, desaparece la invitación al cine, la invitación a comer, desaparecen las tomaditas de mano. (...) Bueno, y por qué hay que pasar por la burocracia del amor para llegar a la mujer. Dónde está la mujer que está dispuesta a responder así, instantáneamente, a las solicitudes de Eros." (Morales 141-142)

La identidad femenina, o al menos aquella con la cual la antipoesía quiere relacionarse, se localiza en los genitales. La mujer es valorada en la medida de su sexo-para-el-hombre. Su sexualidad no es suya, es el simple puente de la relación entre dos de los géneros posibles, el género masculino y el género femenino.

Esta imagen de la mujer característica de la antipoesía es una de las pocas posiciones ideológicas que Parra no se molesta en neutralizar con un discurso cuantitativamente equivalente y opuesto. Parra parece menos preocupado con que identifiquen su poesía con la izquierda o la derecha política que con un discurso sexista y homofóbico.

Esta política sexual es el límite de la antipoesía, entendiendo el límite como el lugar donde la lógica y la regla de la antipoesía hace una excepción para sí misma. Este límite, en el sentido de limitante interna, es tal vez la única barrera y línea que la antipoesía no se arriesgará a cruzar.

En una entrevista con Leónidas Morales, refiriéndose a los poemas contenidos en *Ejercicios Retóricos* anterior a *Poemas y Antipoemas*, Parra dice:

Sí. Son poemas abiertos, extensos, sin métrica tradicional y con versos muy largos, en que hay todavía un punto de vista ególatra, la egolatría whitmaniana. Bueno, cuando Whitman se me cayó a mí fue cuando descubrí esta egolatría y

la falta de sentido del humor, y además su morbosidad erótica, homosexual.
(Morales 84)

La homofobia declarada en esta entrevista no debe necesariamente traspasarse a la antipoesía, pues la antipoesía no es necesariamente autobiográfica, no obstante esta homofobia se encuentra reforzada en algunos *Artefactos*:

Eclipse
Si los maricones volaran
No se vería la luz del sol
(Parra I, 349)

El culo de un hombre
No se cambia por
Las nalgas de una mujer
(Parra I, 350)

Otra faceta de la homofobia en la antipoesía es el enaltecimiento de la heterosexualidad, cuya contraparte es el miedo a la contaminación de los géneros (sexuales). Este miedo es otro límite en la exploración de la ambigüedad:

UN HETEROSEXUAL INTRANSIGENTE
No podrá jamás acceder
A los misterios propiamente tales
De la nunca bien ponderada cultura helénica
Según el autor de Los Alimentos Terrestres

Sólo para Platón y Cía
Fueron condimentados esos manjares

Los mortales vulgares & silvestres
Tendremos que conformarnos
Con chuparnos el dedo

Salvo que se nos dé vuelta el paraguas

Que la verdad no quede sin ser dicha

(Parra 2011, II, 743)

Cuando se trata del género (sexual), de los límites que los estereotipos imponen al género, la antipoesía suspende su destrucción sistemática de los límites y se transforma en el *monstruito* que Parra temía tanto devenir: un monstruo dogmático. El género (sexual) es el punto ciego de la antipoesía, el lugar donde su brújula anti-ideológica pierde el norte. La revolución incorporada por la poesía de Nicanor Parra, que se nutrió de la destrucción de la poesía, que pone en cuestión el género (poético) mismo y nuestro concepto de lo poético, no logra extender su revolución al género sexual, haciendo de sus políticas sexuales su aspecto más conservador.

Bibliografía

- Carrasco, Iván. *Nicanor Parra: La escritura antipoética*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria. 1990. Impreso.
- Grossman, Edith. *The Antipoetry of Nicanor Parra*. New York, NY: New York University Press. 1975. Impreso.
- Montes, Hugo; Rodríguez Mario. *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago, Chile: Editorial Pacífico. 1970. Impreso.
- Morales, Leónidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria. 1990. Impreso.
- Parra, Nicanor. *Obras Completas, Vol I & II*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg. 2011. Impreso.
- Yamal, Ricardo. *Sistema y visión de la Antipoesía de Nicanor Parra*. Valencia, España: Hispanófila. 1985. Impreso.

ⁱ Paula Cucurella es doctora en Literatura Comparada (SUNY, Buffalo), académica, poeta y traductora. Actualmente enseña para el departamento de Creación Literaria de la Universidad de Texas en El Paso.

ⁱⁱ Se suele definir al artefacto como Poema + Imagen, y si bien es cierto la primera colección de artefactos aparecieron publicados con las ilustraciones de Guillermo Tejeda, no obstante, como indican los editores de las Obras Completas en sus notas a los Artefactos, “Muchos de los textos [...] recogidos en *Artefactos* habían aparecido anteriormente (sin ilustraciones) en diversas revistas chilenas y latinoamericanas. La primera publicación importante de estos textos tuvo lugar en 1967, ya bajo ese mismo título—“Artefacto”—, en un suplemento de la revista venezolana *Imagen* [...] Poco más adelante, en una extensa antología de los poemas de Nicanor Parra publicada en 1969 en La Habana, por Casa de las Américas (...) se incluía al final del volumen una sección titulada “Artefactos” en la que se recogían nueve de estas piezas, todavía sin ilustración de ningún tipo.” (Parra 2011, 981). Me baso en esta independencia de la imagen que marcó la primera emergencia de los artefactos, y en la genealogía del proceso creativo (el artefacto se crea con independencia autorial de la imagen,), para definirlo como lo hago, a saber, como un poema muy muy breve. Parra prefiere definir al artefacto como “una configuración lingüística autosuficiente, que se basta a sí misma [...] Una configuración lingüística que tiene sus leyes propias, digamos, que se sostiene por sí misma. Una estructura lingüística en último término, primaria sí, muy elemental.” (991). En su definición Parra dirige el énfasis a los aspectos lingüísticos del artefacto y a su independencia (de la imagen, es de asumirse, y del contexto).

ⁱⁱⁱ En *Canto General*, Neruda se refiere a las razones por las que escribe. El poema XX, en particular, nos ofrece una entrada a su poética y un punto para sopesar la diferencia entre Neruda y Parra. En este poema, Neruda expresa su deseo de ser el poeta del pueblo, de los trabajadores, pero también reconoce que su experiencia es muy distinta de la experiencia de la gente para la cual escribe, y que su lenguaje, sus palabras, no son las mismas que utilizan las personas para las que escribe. La ambición de Neruda parece paradójica, en la medida en que quiere ser el poeta de un pueblo que no puede ni leer ni verse reflejado en el lenguaje que el poeta utiliza en sus poemas.

Parra, por su parte, no declara estar comprometido políticamente con el pueblo, su compromiso es con el lenguaje popular y no con el pueblo. El rescate que hace Parra del habla cotidiana puede ser considerado una continuación de la intención de Neruda, pero la misma intención es resuelta y abordada de manera distinta en ambos poetas. Por esto, puedo decir que la distancia que toma Parra de la poesía de Neruda no es una ruptura radical. Neruda fue el primer poeta chileno que, sin ser folklórico, incorporó la cultura popular chilena en su poesía. Parra continúa esta intención, pero en la poesía de Parra la cultura popular no aparece romantizada como en la poesía de Neruda. Sin hacer de la cultura popular el tema de su poesía, Parra incluye el lenguaje de la calle (los chistes, las frases chilenas, expresiones, garabatos, obscenidades del lenguaje popular) en sus poemas.

^{iv} En una entrevista que dio a la revista chilena de izquierda *Punto Final*, Parra declara: “Es que yo no soy un político ni un predicador. No soy un sujeto al estilo lírico, me considero simplemente un médium. Me han acusado de cometer diversos crímenes en mis relaciones políticas con instituciones oficiales y no oficiales norteamericanas y los pienso seguir cometiendo” (Cit. en Morales 413).

^v Parra compara el trabajo del poeta con el de un colector de joyas lingüísticas. Estas joyas, poesía disfrazada de lenguaje común y corriente, aparecen en el lenguaje común, y la tarea del poeta es rescatarlas e incorporarlas a la poesía. Parra ve en ciertas determinadas unidades silábicas la expresión de una cultura. El endecasílabo en particular es el metro del idioma español, para Parra, donde este idioma expresa en música lo propio de una cultura. Por consiguiente, el poeta colector, como es entendido por Parra, va a darle particular preferencia a la aparición de frases o ideas formuladas en endecasílabos (citado en Morales 148).

^{vi} El poema “La Venganza del Minero”, por ejemplo, narra dos crímenes. Uno de ellos es un feminicidio. El asesinato de la mujer es justificado emocionalmente, como el resultado coherente y el efecto de celos. En este crimen no hay contrición. Lo que se gana con el asesinato es el bien que entrega la venganza, la satisfacción de una determinada economía del odio. La pérdida de la mujer parece insignificante en esta trama, y se la describe como “la pior es ná”, un elemento igual a cero en una ecuación en la cual la eliminación de este factor insignificante no solo no equivale a pérdida si no que representa una ganancia.