

APROXIMACIONES A “LOS 4 SONETOS DEL APOCALIPSIS” DE NICANOR PARRA**An approach to Nicanor Parra’s “4 sonnets of the Apocalypse”**

Autor: Carmen Ringeling¹

Filiación: Universidad de Chile, Santiago, Chile.

E-Mail: carmenrosaringeling@yahoo.com

RESUMEN

En el presente artículo se proponen algunas perspectivas de análisis de “Los 4 sonetos del Apocalipsis”, obra muy poco explorada del consagrado anti-poeta chileno y que está recogida en su libro Hojas de Parra. No se pretende, en ningún caso, agotar el texto, pero sí dar cuenta de la multiplicidad de lecturas que surgen del gesto inaugural de la “borradura”: en este soneto las palabras han sido reemplazadas por cruces. Esta destrucción de la palabra es sintomático en relación a una crisis de la expresión y del lenguaje como medio de comunicación, sin embargo, a su vez es una manifestación del vínculo entre vacío y libertad: se despliega una multiplicación radical de los sentidos posibles, pero a su vez, se anula cualquier probabilidad de dar con alguno, demostrando el carácter irreductible de la obra. Sin soslayar entonces, que el silencio y la desnudez de este poema son básicamente irrevocables, se plantean acá “maneras” de ir cargándolo de sentidos, aunque sea provisoriamente.

Palabras claves: Poesía visual, Nicanor Parra, “Los 4 sonetos del Apocalipsis”.

ABSTRACT

The following article propose a few perspectives of analysis to the “4 sonnets of the Apocalypse”, a piece of work hardly explored of the renowned Chilean “antipoet”, included in his book Hojas de Parra. It is not intended in any case to exhaust the text, but rather to account for the multiple interpretations that arise from the inaugural gesture of “deletion” (in this sonnet the words have been replaced by crosses). This word’s destruction is symptomatic to a crisis of the expression and the language as means of communication. Nevertheless, it is also a manifestation of the link between emptiness and freedom: a radical multiplication of the possible meanings is emerged, but at the same time it voids any chance to find one, demonstrating this way the irreducible character of the work. Without avoiding that the silence and nudity of this poem are basically indefeasible, this article sets out various ways of filling the poem with meanings, even though provisional ones.

Keywords: Visual Poetry, Nicanor Parra, 4 sonnets of the Apocalypse”.

Algunas consideraciones previas

Hacer referencia a Los cuatro sonetos del Apocalipsis (Parra, Hojas de Parra 65-68) se ha transformado en una tarea que se puede asemejar más a un paseo sin rumbo fijo que a una diligencia con un objetivo definido y accesible. Sería fascinante anunciar que aquí se descubre la clave interpretativa de la obra y que este poema ya no será un misterio para sus lectores, pero la verdad es diametralmente opuesta; probablemente de este rodeo periférico surgirán más preguntas que respuestas.

Esta lectura adolece de casi todo lo que se le puede exigir a una interpretación modelo, pero (al igual que Don Quijote que echaba mano de los latines cuando no había más forma de convencer a Sancho), no se puede perder la oportunidad de avalarla, recordando algunas ideas de Roland Barthes, quien plantea una manera de leer contrateológica, que no solo no busca una verdad última, sino que además la rechaza. Para Barthes, el espacio de la escritura debe ser recorrido y no perforado². Así también, la lectura deconstruccionista propuesta por Derrida³, postula que el significado está siempre más allá, siempre diferido, porque a lo que accedemos no es nada más que a una cadena infinita de significantes. Ese procedimiento se hace literal y rotundo en “Los 4 sonetos del Apocalipsis”, que es una obra que enmudece o, que al menos en parte, se silencia. El vacío que surge de este gesto escritural de destrucción de la palabra es sintomático en relación a una crisis de la expresión y del lenguaje como medio de comunicación, sin embargo, a su vez es una manifestación del vínculo entre vacío y libertad: se despliega una multiplicación radical de los sentidos posibles, pero a su vez, se anula cualquier probabilidad de dar con alguno, demostrando el carácter irreductible de la obra.

El desafío⁴ entonces es explorar cómo habla un poema “casi” sin palabras. En ese “casi”⁵ hay mucho en juego, ya que esta obra sin título sería radicalmente distinta. Es por eso que la primera aproximación de este recorrido de lectura se detendrá en la materia de la que está hecha el poema, sin considerar todavía el título, para luego analizar las posibles implicancias de éste.

La materia...

A continuación se copia el primer soneto del poema, recogido en Hojas de Parra. Los otros tres sonetos mantienen la estructura, aunque con variaciones en relación a la cantidad y distribución de cruces por verso:

Los 4 sonetos del Apocalipsis (1)

```

++++      +   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +
++   ++   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +
+++++   ++   ++   +   +   +   +   +   +   +   +   +
++   ++   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +

```

```

++   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +
+++++   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +
++++   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +
++   ++   +   +   +   +   +   +   +   +   +   +

```

```

†††      †††      ††      ††††      ††††††††      ††††††††      ††††      †††
††††      ††      †      ††††      ††††††††      †      ††††      †††      ††††††
†††††††† †† †† †††† †††† †††††††† †††† ††††††††††

††      ††      †††      ††††††      ††††††      †††      ††††††      ††††††††††
††††      ††††      ††      ††††††††††      †      ††††††      †††      †††
††† ††† †††††† †††††† †††††††† †††††††††† †† ††

```

Evidentemente, lo primero que salta a la vista en este poema es que, a excepción del título, se han quitado las palabras y que en vez de ellas, hay cruces⁶. Esta economía de medios, obliga a hacer un esfuerzo de resignificación de la materia con la que se está operando, y a su vez, tiene como consecuencia que se produzca un cambio en la percepción del lector con respecto a las nociones de forma y contenido:

De esta manera, la forma adquiere supremacía y lo corporal abandona su mera función decorativa para capturar y absorber el plano del contenido. En este contexto, vacía al significado y lo instala como huésped de la zona material, condensada por esta nueva presencia y la función que esta arrastra. La corporalización del signo deviene en una paradójica densidad de la superficie y funciona como una estética devastadora de la ideología tradicional de composición que produce y lee desde el significado. (...) Cuerpo del poema, y significación del poema, no pueden, pues disgregarse: el cuerpo, la forma, es, constituye, la significación. (Aburto y Cavieres 8)

Aunque puedan surgir algunos reparos ante la idea de “vaciamiento del contenido” (por su inexactitud), el concepto de “densidad de la superficie” y la idea de que la forma “absorbe” el plano del contenido, son muy operativos a la hora de entrar en la poesía visual en general, y a esta obra en particular, ya que las cruces funcionan como un elemento absolutamente indivisible de forma y contenido.

En el poema se utilizan cruces latinas; en ellas la línea vertical cruza a la horizontal en su parte superior. Aunque la cruz es un símbolo utilizado mucho antes de Cristo⁷, la cruz latina en particular es la más usada por el cristianismo y representa básicamente la muerte de Jesús y por extensión, la muerte de todos aquellos hombres condenados injustamente. Paradójicamente, para los cristianos, es también el símbolo más patente del sacrificio por amor. A pesar de esto último, la relación cruz-muerte-padecimiento-dolor es bastante universal y la carga positiva del símbolo es menos compartida y generalizada.

Por otra parte, las cruces del poema no solo hablan por sí solas, sino que además parecen hablar en su conjunto. Si se atiende a lo propiamente visual y a ese carácter de “poesía para ser vista”, se puede aducir que la uniformidad, dada por la repetición de un solo elemento y por la tipografía digital, evoca la estructura de un cementerio militar: cada cruz, una tumba. Tumbas en serie, todas iguales, todas anónimas, sin rasgos distintivos que recuerden a los hombres y mujeres que yacen bajo ellas.

A pesar de que en esta primera aproximación, se pretende hacer el ejercicio de interpretar la materialidad del poema, intentando obviar aspectos como el autor, las condiciones de producción y el contexto en general, parece inevitable recordar aquí unas palabras de Parra, en las que cuenta que su inspiración para escribir estos sonetos surgió, en gran medida, de su experiencia en un cementerio militar: “Se me ocurrió a mí viendo los cementerios de Nueva York, dice Parra. Fue horrendo eso. Las cruces en hileras y parecían

estrofas. De repente digo: Sí, hay un soneto ahí: los sonetos de la muerte". (Parra, Obras Completas... 1051)

Todavía en el ámbito de la materialidad, se puede plantear que la forma del poema es bastante tradicional. Este Soneto 1 tiene silueta de poema; el margen izquierdo está justificado y el margen derecho varía, según la extensión de cada verso, lo que lo inscribe de inmediato en el ámbito de la forma lírica tradicional, aunque no podamos concluir si tiene o no una regularidad métrica exacta. Además, se respeta la estructura básica del soneto; dos cuartetos y dos tercetos. Si bien, todo esto se puede observar aún prescindiendo del título, las posibilidades de interpretación que se abren a partir de él, se amplían notablemente.

El título... 4/sonetos/Apocalipsis

La única parte propiamente verbal del poema es el título y como tal se transforma en una guía ineludible. Al quitar las palabras del poema, las que "quedan" en el título se vuelven tremendamente preponderantes y se transforman en una especie de asidero para el lector, que se afana por asir, aunque sea momentáneamente, ese sentido que se escapa permanentemente. Los tres términos fundamentales del título tienen muchas implicancias en sí mismos, pero además en su totalidad, aluden a "Los cuatro jinetes del Apocalipsis"⁸, famoso fragmento de la Biblia en el que se describe a cuatro caballos de distintos colores, cuyos jinetes portan diferentes elementos simbólicos: un caballo blanco, que representa la victoria, un caballo rojo, que representa la guerra; un caballo negro, que representa el hambre y un caballo verdoso, que representaría a la muerte. A estos cuatro jinetes se les habría concedido "el poder sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con la espada, con el hambre, con la peste y con las fieras de la tierra" (Biblia de Jerusalén, Apoc. 6 -7)⁹. Es necesario reconocer el poderoso vínculo entre el poder destructivo que evoca el título del antipoema con el símbolo de la cruz repetido insistentemente en los versos: la muerte a la que se alude es violenta, sangrienta y fruto de un poder represivo. Desde esta perspectiva, no se puede dilatar más la mención de una posibilidad de lectura que se relaciona con el contexto histórico de producción de esta obra; el vínculo entre estos cuatro jinetes y los cuatro miembros de la Junta Nacional de Gobierno. (Tema que se retomará más adelante).

Ahora bien, al considerar cada uno de los términos del título por separado, se pueden encontrar elementos muy elocuentes. El número cuatro nuevamente es un punto de conexión entre el título y las cruces, porque al igual que éstas, representa los cuatro puntos cardinales y el conjunto del mundo creado, lo que ahonda la perturbadora imagen del cementerio; todo el mundo creado se transformará en un gran cementerio.

En relación al término Apocalipsis; si bien se lo ha relacionado con la idea de fin y de destrucción, por ser el último libro de la Biblia (en el que se narra el fin de los tiempos y de la vida en la Tierra y el advenimiento del reino de Dios) en realidad, apocalipsis significa revelación, es decir, "la acción de apartar algo que oculta otra cosa. Es quitar un velo" (Biblia de Jerusalén 6-7). De hecho, el libro del Apocalipsis es fruto de una revelación que tuvo Juan, quien se presenta como un vidente, que dice haber sido testigo de escenas misteriosas que proyectan una luz esclarecedora sobre los acontecimientos vividos por sus contemporáneos y que hace ver que las penalidades de su tiempo son manifestación de "un gigantesco combate entablado en todo el cosmos entre las fuerzas divinas y las

potencias del mal” (6-7) Desde este punto de vista, es muy interesante contrastar la idea de develamiento, que se presenta en el título, con el procedimiento de ocultamiento, de censura que opera en los versos mismos. Si tomamos la perspectiva del Apocalipsis de Juan, se produce pues una tensión entre ambas partes de “Los cuatro sonetos”: el encabezado promete ‘quitar el velo’ que cubre los acontecimientos ocurridos en el presente de la obra, sin embargo, las cruces de los versos no solo niegan ese esclarecimiento, sino que además, de alguna manera, objetan la capacidad de la palabra, del lenguaje para dar cuenta de dicha realidad. Por otro lado, si en el Apocalipsis de Juan, el autor se pone en primer plano, escribe en primera persona (“Yo vi...”) y se autodenomina vidente; en el poema, el hablante se retira, se oculta, casi desaparece, por lo tanto no puede dar fe de lo que escribe o más bien, de lo que deja de escribir.

Por último, con la inclusión del término “soneto”, el poema alude a toda una tradición poética, para parodiarla y subvertirla. El soneto es una forma métrica bastante rígida, utilizada especialmente en el Renacimiento y el Barroco; en el primer periodo sus temas principales eran el amor (específicamente de un hombre a una mujer) y la belleza de la amada, aunque también hay bellísimos sonetos de temas religiosos. Durante el barroco español, se introduce una primera alteración en relación al uso común del soneto, ya que Luis de Góngora y Francisco de Quevedo amplían notablemente sus temas y contextos, llegando incluso a utilizarlos para hacer poesía intensamente satírica. Sin embargo, lo más interesante del desarrollo del soneto en esta etapa es que se produce un giro en el eje principal, desde el tema del amor al tema de la muerte. De allí que “Los cuatro sonetos” puedan recordar algunos poemas barrocos, de un tono profundamente trágico. Un ejemplo son los tercetos finales de un famoso soneto de Góngora:

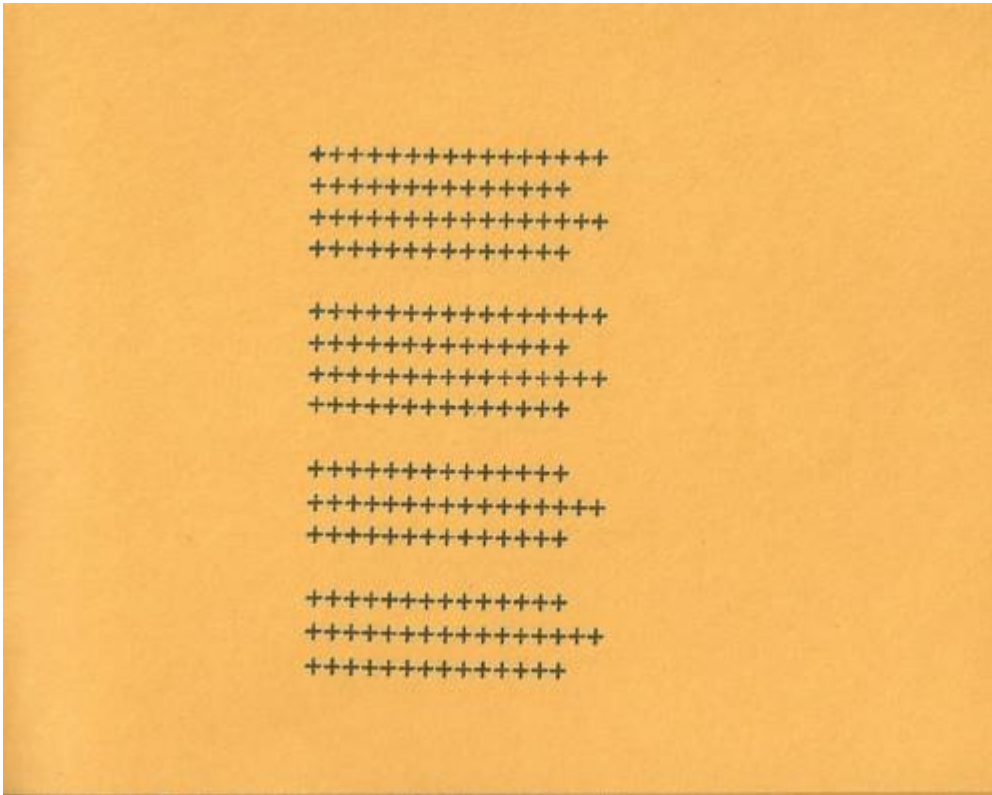
goza	cuello,	cabello,	labio	y	frente
antes	que,	lo	que	tu	edad
oro,	lilio,	clavel,	cristal		luciente,
no	sólo	en	plata	o	viola
se	vuelva,	mas	tú	y	ello
en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada ¹⁰					

La insistencia en el tema de la muerte, y de la nada que esta acarrea, también se puede ver en este otro terceto final de “Todas las cosas avisan de la muerte” de Quevedo: “vencida de la edad sentí mi espada/ y no hallé cosa en que poner mis ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte”¹¹.

Estos poemas tienen una similitud temática con los sonetos parrianos y además comparten cierto tono trágico, sin embargo, no se puede desconocer que, acá hay rescate, pero también subversión en relación a esta tradición poética. Es decir, hay un doble movimiento de cita y parodia, en particular en relación a los sonetos barrocos, que llevaron al extremo la artificiosidad retórica y la dificultad. Aquí, con un solo gesto, se pasa por alto toda esa dificultad (temática y formal), se la borra y se la reemplaza por un solo elemento que se reitera incansablemente, dejando solo la estructura. Nuevamente se habla entonces de la muerte: el soneto como un esqueleto, un cementerio de lo que alguna vez fue o pretendió ser.

Por otro lado, se puede hacer referencia a una tradición sonetista “alternativa”, que utiliza procedimientos similares a los de “Los cuatro sonetos”. En particular, se puede recordar

una obra del checo Jiri Valoch, llamada “8 sonnets” (1969), compuesta por ocho sonetos: en cada uno de ellos los versos se componen de la repetición de distintos elementos; comas, signos de interrogación, rayas, comillas e incluso cruces:



A diferencia de “Los 4 sonetos”, este poema es más puramente visual, ya que no tiene un título particular que guíe la lectura y el título global solo acentúa la importancia de la estructura. Además, aquí hay una regularidad aún mayor, porque se van alternando versos cortos y versos largos y esto se repite en toda la antología. Otra diferencia es el tipo de cruz utilizada; se puede aducir que este signo tiene menos carga semántica que la cruz latina, ya que, sin desconocer su infinita posibilidad de sugerencias, se vincula básicamente a una operación matemática. Una consecuencia de lo anterior es que la obra tiende a verse más como un ejercicio formal, como un juego, en el que se pone de relieve el carácter visual de la poesía, en cambio, en la obra de Parra se genera una impresión de que hay algo oculto entre esas cruces. En todo caso, ambas obras comparten el carácter paródico: se toma una de las formas métricas más rígidas y complejas de la tradición, se mantiene la estructura, le ponen el membrete de “soneto” y ahí está realizado, ¡obviando todas las dificultades del endecasílabo y de la rima consonante!

El libro... *Hojas de Parra*

Desde las cruces, al título y, desde ahí, al libro; continente heterogéneo y fascinante, que permite un movimiento doble: observar “Los cuatro sonetos” desde su inclusión en un conjunto, pero, a su vez, volver a mirar el conjunto desde una perspectiva nueva, generada por la interrogante que surge del mutismo de esta obra.

La heterogeneidad de “Hojas de Parra” es tan radical, que a veces puede llegar a desconcertar. Dentro de ese continente, “Los 4 sonetos” inscriben una diferencia aún más profunda, tanto es así, que después de la lectura de estos poemas, los demás adquieren un nuevo peso, una densidad nueva. “Los 4 sonetos” se transforman así en una fuerza centrífuga, que “salpica” todo lo demás con su vacío inquietante, pero a la vez, en una fuerza centrípeta, que atrae para sí la carga de todos los demás poemas. Esto se puede ligar al fenómeno que describe Laurent Le Bon, a propósito de la experiencia de recepción frente a exposiciones que “escenifican el vacío”: plantea que se produce una “higienización de la mirada” (23), que surge del encuentro con una exhibición que transgrede los horizontes de expectativas de los espectadores y que por lo tanto, promueve una mirada nueva, que atiende a lo que normalmente es obviado y que hace emerger una materialidad que había sido borrada: el marco, la sala, lo arquitectónico, pero también lo institucional, lo cultural, lo social, lo político; en fin todo lo que rodea a un cuadro. Esta “higienización de la mirada” también se hace operativa a partir de la lectura de “Los 4 sonetos”, ya que esta obra modifica el libro que la contiene, resemantizando y cargando sus elementos, especialmente la Sección II de Hojas de Parra, donde se encuentra esta obra.

Este libro, publicado en 1985, consta de tres secciones de antipoemas de la diversidad más absoluta; desde poemas de un tono extremadamente jocoso (“Memorias de un ataúd” y “Murió”, por ejemplo) hasta poemas perturbadoramente trágicos (como “Que gana un viejo con hacer gimnasia” o “El hombre imaginario”, por ejemplo), poemas largos, cortos, cortísimos, poemas que apelan a un lector semiculto (como “Los profesores”) y poemas con un lenguaje radicalmente popular (como “El poeta y la muerte”), poemas que coquetean con el plagio (“Yo me sé tres poemas de memoria” y “Ser o no ser”), etc. Sin embargo, hay una unidad temática que recorre el poema: la insistencia en el tema de la muerte y las imágenes asociadas a ella, como la tumba, la cruz, la vejez y el fin.

Este constante acercamiento lúdico, pero sombrío a la idea de la muerte que recorre Hojas de Parra, no se puede ignorar a la hora de releer “Los 4 sonetos”, ya que, de alguna manera éstos se van “colmado” de las diversas imágenes de la muerte, desde las más jocosas hasta las más duras y dramáticas. Así, la desaparición de palabras en el poema, es, en realidad, una ausencia fértil: las cruces son las huellas de todas esas presencias que están y no están a la vez, de allí que esta obra rompa, o al menos juegue, con la dicotomía presencia/ausencia. Lo que hay aquí es un desafío a las categorías y a las oposiciones y junto a ello, una interpretación radical de la idea derridiana de que en toda presencia están operando fuerzas de elementos aparentemente ausentes.

Mario Rodríguez entiende que la diversidad que recorre Hojas de Parra se debe básicamente a la existencia de un sujeto poético doble: a veces hablaría el príncipe, a veces el bufón:

No es discordante que Hamlet, príncipe-loco-bufón, sea la figura más adecuada para representar la fisonomía del sujeto poético que está en la base textual, o tras las bambalinas de los verdaderos parlamentos dramáticos que singularizan Hojas de Parra. Escuchar al príncipe significa hacerse cargo de la complejidad de la antipoesía, de sus enunciados serios, de sus utopías, de su conexión con los grandes poetas clásicos y medievales. El príncipe que habla es generalmente el medieval, el obsesionado por la muerte, el visitante asiduo de las tumbas, el atribulado por la arbitrariedad de los tiranos. (12)

Esta lectura, que asume la existencia de un sujeto poético desdichado, acosado por la idea de la muerte, se vuelve tremendamente productiva a la hora de entrar a “Los 4 sonetos”, obra en la que, a pesar de que el sujeto se ha distanciado o casi borrado, esta obstinación se vislumbra en el acto de inscribir cruces con una insistencia perturbadora: son cuatro páginas o 56 versos de cruces.

Ahora bien, los poemas que anteceden y preceden a “Los 4 sonetos”, son “1979” y “Cambios”, respectivamente. Este último es de un tono muy jocoso, de hecho apela a la respuesta explosiva del chiste, desde esta perspectiva puede relacionarse a “Los 4 sonetos” por contraposición y funciona como descompresión frente a la densidad de éstos. Sin embargo, “1979” (64), desde su título en adelante, se torna muy elocuente, en relación a los sonetos:

1979

Macul				con		Irarrázaval
a	3	ó	4	cuadras	del	Pedagógico
brumo						
carabineros		armados		hasta	los	dientes
una		mujer		escarba	la	basura
autos		pasan		en	todas	las
y		los		temibles	plátanos	orientales
esta ciudad está condenada a desaparecer						
es		el		mundo	me	dicen
no				te		preocupes
es el año 1979.						

“Esta ciudad está destinada a desaparecer”, parece inevitable vincular este texto y este verso en particular con “Los 4 sonetos” y desde allí se abre toda la dimensión contextual de esta obra y se hace más presente que nunca esa posibilidad, mencionada con anterioridad, de relacionar este Apocalipsis con el que se estaba viviendo en Chile bajo la dictadura militar, como lo señala Niall Binns:

La simbología de este poema es, sin duda, múltiple: las cruces son tumbas para los desaparecidos que no han tenido sepultura; son tumbas para la humanidad devastada en un futuro Apocalipsis ecológico; son tachaduras en alusión a la censura imperante en Chile en 1985; y son claves para un simple juego de desciframiento (¿qué sonetos, escritos o por escribir, encajan con la disposición de las letras?) (Binns LXXII)

También lo considera de este modo Enrique Lihn, en una intervención muy cercana a la publicación de Hojas de Parra: “Una cierta clave en estos textos es, sin duda (parafraseo a André Breton), la enormidad de lo que está ocurriendo en la actualidad chilena y de lo que dicen y hacen los que mandan” (4).

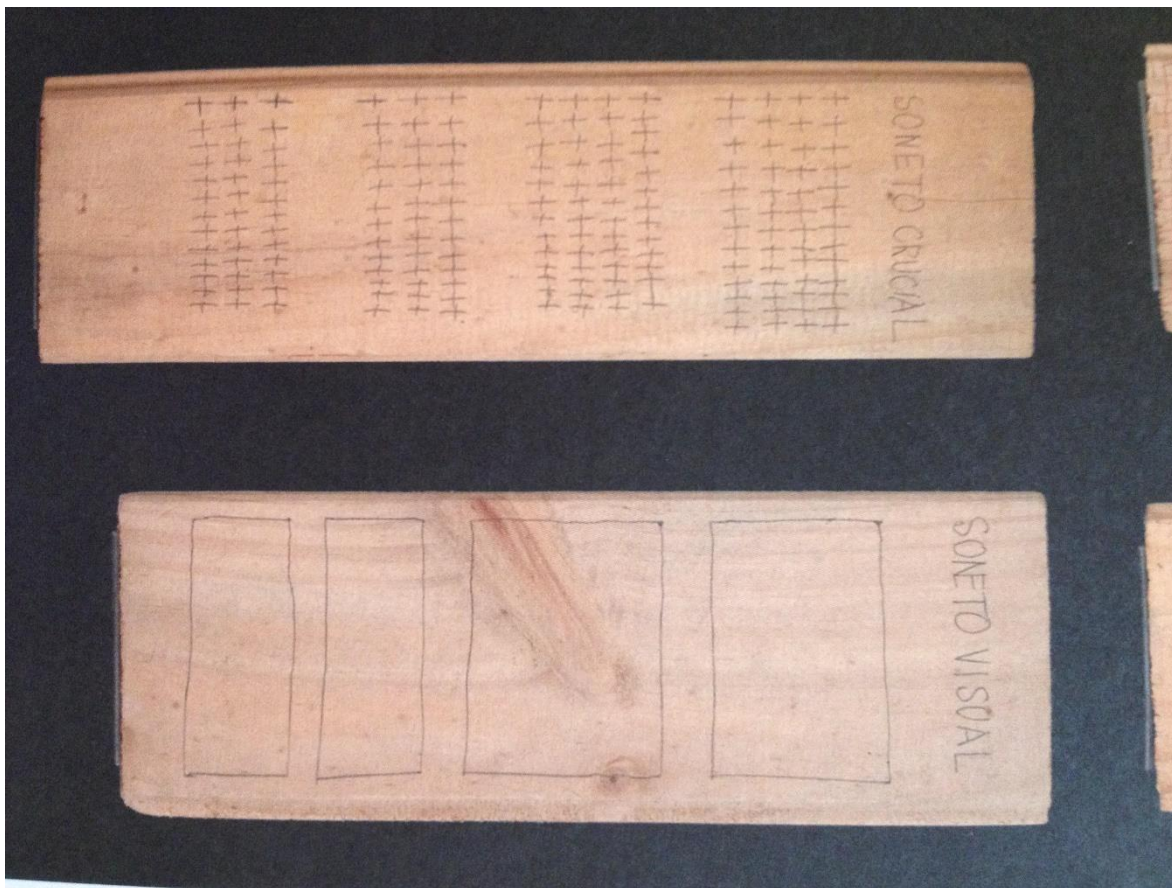
Si bien es plausible explicar esta obra desde el contexto particular de Chile en aquellos años, por la cantidad de claves que van en esa dirección, quedarse solo con eso es empobrecer notablemente la obra: si Parra hubiese querido hablar específicamente de la dictadura habría encontrado la manera de hacerlo¹³, como lo reconoce el propio Niall Binns:

Escribir bajo la dictadura significaba elaborar un discurso bajo la amenaza de la censura y de las represalias y los poetas respondieron a ello con varias estrategias. Una de ellas fue el enmascaramiento, utilizado por Parra en “Sermones y prédicas del Cristo del Elqui”: ‘yo necesitaba una máscara por razones de supervivencia personal’ (“¿Por qué leer a Nicanor Parra?” LXV).

Desde esta perspectiva, las cruces pueden aludir a la censura y a los desaparecidos en Chile, pero a su vez hacen referencia a una cuestión más abarcadora: el destino consustancial al ser humano; la desaparición y el silencio absoluto. El poema no solo habla de la muerte de algunos, sino que de la muerte en sí, de su poder y de su capacidad de anular la existencia humana. La trágica solemnidad que surge de allí parece hablar de una imposibilidad de trascendencia: lo único que quedará es la tumba y en ella no habrá inscripciones, porque allí se acaban las identidades...

Diálogo y distancia con “Las tablitas de Isla Negra”

Esta obra de Nicanor Parra es un intratexto muy interesante en relación a “Los 4 sonetos”, ya que aquí se desarrolla el mismo procedimiento: se propone una serie de “sonetos” en los que se ha reemplazado a las palabras por diversos signos y en los que la comprensión, la ‘epifanía’ de la poesía se produce por la conexión-tensión de estos signos con los elementos verbales de los títulos. En ambas obras se produce una parodia de la estructura tradicional, sin embargo en “Las tablitas...” el tono es mucho más cómico, más juguetón, mientras que en “Los 4 sonetos”, el resultado es más desalentador y como se proponía anteriormente, más solemne. En la siguiente imagen, se pueden observar algunos ejemplos de estos sonetos:



Tablitas de isla negra. (Parra, 2006, 48)

Como se puede apreciar:

Las diferentes versiones de sonetos en las tablitas ejemplifican una definición literal de la noción de poesía visual (género extensible tal vez a su producción visual completa). Parra, como heredero del verso libre, parodia la norma métrica; interviene y desarticula el soneto, composición poética de estructura rígida, muy difícil de lograr con gracia. Queda la pura estructura, el significante o materia formal, cuyo contenido no será más que otros significantes (cruces, svásticas, signos peso, rayas, etc.)¹⁴

Esta operación de reemplazo, la preponderancia del significante y la importancia del título para la comprensión son rasgos que ambas obras comparten; sin embargo, hay elementos que las distancian. En relación a lo visual, la diferencia más radical entre ambas obras es que, mientras “Los 4 sonetos” tienen un soporte digital, los sonetos de Las tablitas de isla negra están escritos a mano alzada y sobre unas tablas de madera rescatadas de una construcción, por lo tanto, la irregularidad del trazo les confiere un carácter más suelto y espontáneo, frente a la uniformidad de los signos digitales. Por otro lado, Las tablitas son obras más claramente visuales, destinadas a ser expuestas¹⁵ y no a ser publicadas en un libro, lo que cambia radicalmente el contexto y las condiciones de recepción. Por último, la diferencia entre los títulos de ambas obras tiene una influencia determinante en lo que éstas provocan: ya se ha revisado la preponderancia del título en “Los 4 sonetos”, ahora bien, las rúbricas de esta serie (“Soneto futurista”, “Soneto censurado”, “Soneto capital”, etc.) en relación a los distintos componentes de cada uno de los sonetos, tienden a provocar una

risa cómplice que surge sobre todo por las ingeniosas e irónicas combinaciones. De todos modos, es importante señalar aquí que en el título más general (Las tablitas...) se puede apreciar una fuerte carga satírica y desmonumentalizante de las tablas de la ley de Moisés, gesto que también se puede reconocer en "Los 4 sonetos del Apocalipsis", donde se alude satíricamente al discurso bíblico. En fin, retomando todo lo anterior y utilizando los términos de Mario Rodríguez, se puede señalar que, si en Las tablitas de Isla Negra habla más bien el bufón, en "Los 4 sonetos" hablaría más bien el príncipe medieval, aquel ser atormentado por la muerte y por una infinitud de interrogantes imposibles de responder.

La antipoesía...

Era ineludible llegar a este momento en el que la mirada se amplía hasta el punto de abarcar la poesía parriana en general, para reconocer cómo funcionan los rasgos antipoéticos en "Los 4 sonetos", donde operan; la desacralización, la combinación del tono cómico y el trágico (de la risa y el llanto), la insistencia en el tema de la muerte y el sin sentido, la no propuesta de ideologías alternativas frente a la crisis de los grandes relatos, la ironía, la desmitificación (desaparición, por momentos) del propio sujeto poético, la parodia, etc.

Así, de la mano de Niall Binns, se pueden examinar algunos de estos rasgos cruciales:

El prefijo 'anti' es indicativo de la intención destructiva de la antipoesía, demoledora de los mitos y de las instituciones autoritarias de la sociedad. No es sorprendente, por tanto, que la crítica parriana haya hecho hincapié en las nociones de desmitificación y desacralización. Existe, en este sentido, un paralelismo entre la antipoesía y las ideas de Lyotard sobre el des-cubrimiento postmoderno del carácter narrativo y mítico del saber moderno . . . : la postmodernidad de Lyotard y la antipoesía de Parra constituyen sendos esfuerzos para desenmascarar las pretensiones y los peligros de la modernidad . . . En compensación por la pérdida de los mitos y por la incredulidad hacia los grandes relatos (capitalista, marxista y cristiano), el antipoeta no postula ningún gran relato alternativo. Del desorden de los fragmentos y de la fragmentación de todos los grandes relatos e instituciones apolilladas, la antipoesía obtiene su energía. Como dijo Parra, en una entrevista con Samuel Silva: "la antipoesía es el colapso de los dogmas políticos, religiosos, literarios. Es una poesía antidogmática, cuyo único dogma podría ser el antidogma". (Binns, Un Vals... 63)

Ambos rasgos planteados por Binns se aprecian muy claramente en "Los 4 sonetos", ya que esta obra, no solo se fundamenta en una triple desacralización (del texto bíblico, de la tradición poética y del relato capitalista), sino que además, frente a este derrumbe de los relatos mencionados, no postula nada, salvo el mutismo, el silencio, la tumba. Binns plantea que la poesía de Parra se yergue contra el relato cristiano, el relato capitalista y el relato marxista. Este poema, aun siendo bastante hermético, parece hacerse cargo de los dos primeros.

Como se mencionó antes, en el título de "Los 4 sonetos" se anuncia una revelación, que en el cuerpo de los poemas no se satisface; más bien ocurre lo contrario, se niega la palabra y la posibilidad de comprensión del tiempo circundante y de lo que depara el futuro, es decir, se cita el texto bíblico (el Apocalipsis), pero para desmentirlo y para denunciar que es un discurso impostor. Así también, se desacraliza el gran relato capitalista, haciendo un posible paralelo entre los cuatro jinetes del Apocalipsis (cuya misión era destruir y matar al hombre

a través del hambre, las enfermedades y la guerra) y los cuatro miembros de la Junta Nacional de gobierno: la comparación habla por sí sola.

Por último, se desacraliza también a la tradición poética y al propio acto de escritura: con un solo gesto se borra toda la complejidad y la riqueza retórica y métrica del soneto para convertirlo en un esqueleto de cruces. Aunque, desde la perspectiva aquí propuesta y por más contradictorio que parezca, detrás de este acto paródico, se esconde una admiración y un rescate de la tradición, es decir, habría una oposición a la lírica tradicional, pero no porque no se la admire, sino porque se postula que es tiempo de hacer algo distinto. De hecho, la antipoesía no significa un repudio de toda la tradición poética (no podría ser de ese modo), sino que de ciertas posturas, o formas de hacer poesía, que surgen de una noción “pura”, esencialista de la literatura, que la distancia radicalmente de la vida cotidiana. La ruptura de paradigmas de la antipoesía trabaja entonces a ese nivel y una de las propuestas más radicales en esta ruptura surge de una reacción contra el aura del escritor y del ejercicio escritural:

El rol del antipoeta, entonces, se va acercando al de un recopilador callejero que tuviera todo el tiempo la grabadora encendida para capturar los endecasílabos inesperados. Así lo celebrará Armando Uribe en 1967: “uno de los descubrimientos implícitos en sus antipoemas: el endecasílabo de la vida corriente, de las noticias periodísticas o de la publicidad cotidiana, de la conversación trivial”. (Parra, *Obras Públicas* 53)

Este procedimiento, evidentemente, acentúa los rasgos mediante los cuales la antipoesía intenta oponerse a la lírica tradicional: “no sólo se busca ampliar el rango de temas y la perspectiva de un sujeto normal, sino que además la propia labor de escritura se desacraliza” (Cussen, “Versos sueltos” 18).

Una conclusión en la que no se concluye...

En fin, el gesto de “Los 4 sonetos del Apocalipsis” parece ser profundamente ambiguo y paradójico: el vacío que deja la retirada de las palabras puede ser llenado infinitamente, incluso con propuestas contradictorias. De esa manera, si por un lado es un texto rupturista: rompe con la tradición literaria, ataca el contexto social y político, parodia el discurso religioso, desacraliza la propia labor escritural, etc., por otro lado, se puede apreciar también que esta obra es una gran cita de todos los sonetos y que, desde esa perspectiva, su labor es de rescate y de inclusión.

En cualquier caso, creo que la nada, el vacío y el silencio desde las que trabaja este poema no es en ningún caso infértil, ya que apela intensamente al lector para que construya algo desde ese silencio. La fuerza de esa construcción radica en que no se puede “verificar”, pero tampoco se puede “descartar”, aunque sea siempre pasajera, siempre provisoria, siempre insuficiente.

Bibliografía

Aburto, Paz y Fanny Cavieres. *Nuevas tendencias experimentales*. Santiago de Chile: ABC, 2001. Impreso.

Ringeling, Carmen. “APROXIMACIONES A “LOS 4 SONETOS DEL APOCALIPSIS” DE NICANOR PARRA”. *Revista Laboratorio N°11*. Web.

Barthes, Roland. "Placer, escritura, lectura". El grano de la voz. Barcelona: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.

Biblia de Jerusalem. Bilbao: Edición Pastoral, 2010. Impreso.

Binns, Niall, "¿Por qué leer a Nicanor Parra?". Obras completas y algo más. Por 3. Nicanor Parra. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. Impreso.

—. Un vals en un montón de escombros, poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Berna: Peter Lang, 1999. Impreso.

Carrasco, Iván. Nicanor Parra: la escritura antipoética. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. Impreso.

Cussen, Felipe. "Poesía experimental: algunas propuestas críticas". Experimental Poetics. 2010. Web. 3 abr. 2014.

—. "Versos sueltos, lugares comunes, poemas encontrados". Acta Literaria. I Sem. 2013: 9-19. Impreso.

Fontana, David. El lenguaje de los símbolos. Barcelona: Blume, 2003. Impreso.

Góngora, Luis de. "Mientras por competir con tu cabello". Ciudad Seva. Web. 5 ene. 2014.

Le Bon, Laurent. "He Who Dares Nothing, Wins Nothing". Voids. A retrospective. Ed. Mathieu Copeland. Zurich: JRP-Ringier, 2009. Impreso.

Lihn, Enrique. "Parra por Lihn". En: Revista Cauce N° 36, del 20 al 26 de Agosto de 1985.

Parra, Nicanor. Hojas de Parra. Santiago: Ediciones CESOC, 1996. Impreso.

—. Obras Públicas. Santiago: Fundación Centro cultural Palacio de la Moneda, 2006. Edición: Dominique Hughes. Impreso.

—. Obras completas y algo más. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. Impreso.

Quevedo, Francisco de. "Miré los muros de la patria mía". Ciudad Seva. Web. 5 ene. 2014.

Valoch, Jiri. 8 sonnets. Toronto: Ganglia Press, 1969. Impreso.

Rodríguez Fernández, Mario. "El príncipe y el bufón". Hojas de Parra. Nicanor Parra. Santiago de Chile: Ediciones CESOC, 1996. Impreso.

Fecha de recepción: 31/03/14
Fecha de aceptación: 01/07/14

1 Carmen Rosa Ringeling Vicuña (Viña del Mar, 1983) es licenciada en Lengua y Literatura hispánica, mención Literatura, de la Universidad de Chile. Actualmente cursa el Magíster de Literatura en la misma casa de estudios, en calidad de becaria CONICYT. Además colabora en el proyecto Fondecyt de la dra. Natalia Cisterna (11121340).

2 Ideas que aparecen en varios de sus textos, pero tomadas aquí especialmente de "Placer, escritura, lectura". El grano de la voz. Barcelona: Siglo XXI Editores, 2005.

3 En textos como: "Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas". Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Barcelona: Barral Editores, 1972 y "La diferencia". Márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra. 1998.

4 "El desafío se torna complejo, entonces, porque este tipo de poemas rechaza con particular fuerza el flojo método interpretativo usualmente aplicado a la poesía más convencional, que consiste puramente en una paráfrasis de sus versos. Porque ¿cómo se puede parafrasear un poema que ni siquiera incluye palabras conocidas?". (Cussen, "Poesía experimental..." párr.21)

5 Inevitable recordar aquí las palabras de Amador Vega en relación a la posibilidad de hallar sentidos en la poesía mística: "Los místicos siempre se sitúan en el ámbito del sentido. La mística es excesiva, porque lleva el lenguaje hasta casi quebrar el sentido. En ese "casi" radica la posibilidad hermenéutica". Clase dictada el día 23 de septiembre de 2013, en el marco del curso "Nada, vacío, silencio", en el centro IDEAS de la Universidad de Santiago de Chile.

6 La idea de "reemplazo", asociada a la de "palimpsesto", tiene muchas implicancias que irán surgiendo a lo largo de esta lectura, pero el argumento más claro para plantear que lo que hay aquí es un juego de escritura (o borradura) sobre escritura es la distribución de las cruces, las que parecen simular una escritura verbal. Es decir, las cruces no están en bloque, sino que están agrupadas (de dos a ocho) y hay intervalos entre estos grupos, lo que da la sensación de que cada cruz puede ser una letra y cada grupo, una palabra "reemplazada". Para Iván Carrasco

Ringeling, Carmen. "APROXIMACIONES A "LOS 4 SONETOS DEL APOCALIPSIS" DE NICANOR PARRA". Revista Laboratorio N°11. Web.

este poema se centra en el recurso que Tinianov llama "los equivalentes del texto" (Carrasco 104).

7 "Antes del cristianismo, la cruz se relacionaba a los cuatro puntos cardinales, a los cuatro elementos y a la unión de divinidad y mundo".

(Fontana 95)

8 Pasaje bíblico contenido en el último Libro del Nuevo Testamento, (Capítulo 6, versículos 1-8).

9 Biblia de Jerusalén. Bilbao: Edición Pastoral, 2010.

10 Góngora, Luis de. "Mientras por competir con tu cabello"

11 Quevedo, Francisco de. "Miré los muros de la patria mía"

12 Valoch, Jiri. 8 sonnets. Toronto: Ganglia Press, 1969. Impreso

13 Por ejemplo, en Poesía, política y chistes para desorientar a la policía (poesía), las denuncias a la dictadura se van haciendo cada vez más explícitas.

14 Valdés, Catalina. "Introducción a Tablitas de Isla Negra". Parra, Nicanor, Obras públicas. Santiago: Fundación Centro cultural Palacio La Moneda, 2006,

15 De hecho fueron exhibidas en la exposición Obras Públicas, el año 2006, en el Centro Cultural Palacio de la Moneda.