

DISCURSOS DE SOBREMESA:

EL FRANCOOTIRADOR PASA A LA RESERVA

(PERO NUNCA SE SABE SI HABLA EN SERIO O EN BROMA)

Mario Rodríguez F

En un estudio publicado en la revista *Atenea* No 473, año 1996, págs. 71-94, titulado "Nicanor Parra o el método del discurso", Marlene Gottlieb realiza un análisis de la forma discurso en Parra, estableciendo sus orígenes y su estructura marcada por el fragmentarismo, el rompimiento de la lógica lineal y la irrupción del orador en su propio flujo discursivo mediante preguntas, paréntesis, comentarios, reflexiones acerca de lo que acaba de decir, anticipándose, así, a la reacción del público y a las posibles críticas.

Sin duda que esta descripción de la retórica de los discursos parrianos es totalmente correcta y, por lo tanto, puede extenderse, como lo hace muy bien Gottlieb, a una serie de textos que se inscriben en esa forma discursiva, desde *Poemas y antipoemas* ("Hay un día feliz"), pasando por *Versos de salón* ("Pido que se levante la sesión"), hasta la obra clave del género *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (Gottlieb, 1996: 75); pero mi interés se centra, específicamente, en los discursos de sobremesa, y, no tanto en sus procedimientos retóricos, como en un metatexto crítico que es posible construir a partir de una nueva lectura, metatexto que icónicamente puede dibujarse bajo la figura de un desplazamiento a lo largo del zodiaco de la poesía chilena, una suerte de arco cuyo punto de partida está en la figura del poeta-francotirador del discurso del 62 (el de la recepción a Neruda) y el punto de llegada en la del poeta-reservista del discurso del 96 (el del Bío Bío).

Escribe Parra en 1962: "Tal vez en el método de combate sea, después de todo, donde estribe la diferencia entre poeta soldado y antipoeta: el antipoeta se bate a papirotazos, en circunstancias de que el poeta soldado no da un paso sin su ametralladora portátil. Por razones de carácter personal el antipoeta es un francotirador".

Treinta y cuatro años más tarde, en el "Discurso del Bío Bío", el francotirador se propone pasar a la reserva

Me propongo pasar a la reserva
como el orador + lacónico de la tribu.

El arco se tensa entre *francotirador*: 1. "combatiente que no pertenece al ejército regular". 2. "Persona aislada que, apostada, ataca con armas de fuego"; y *reserva* (o reservista): parte del ejército o armada de una nación que terminó su servicio activo, pero que puede ser movilizad (Reservista: "dícese del militar perteneciente a la reserva o que no está en Servicio activo").

Resulta, a la luz de lo anterior, que en el período que va del 60 al 90 se enfrentaron dos proyectos poéticos contrarios que combatían con distintos métodos: el del poeta soldado -Neruda y sus compañeros- y el del poeta francotirador Parra, combatiente irregular y aislado. El combate poético ha finalizado el año 1996, con el triunfo del

francotirador que se dispone a pasar a la reserva, acto que no pudo realizar Neruda que murió como combatiente.

El triunfo no se ha producido solamente en el campo militar, sino también en el social. En 1962 Parra ocupa una esquina de la mesa; en 1996 está sentado a la cabecera, recibiendo los homenajes:

Donde me siente yo
Está la cabecera de la mesa caramba!

Nos encontramos frente a dos imágenes que dan cuenta de un sentido de la historia de la poesía chilena en los últimos años: la del combate y la del banquete de homenaje. Aunque en rigor es una, ya que en la mesa también se libró una batalla de discursos y proclamas para alcanzar el asiento dominante, la cabecera.

En la guerrilla librada en la plaza pública y en el comedor, Parra salió triunfante, a pesar de batirse a "papirotazos" contra la ametralladora del poeta soldado. En este sentido, los discursos de sobremesa revelan claramente que el rival a vencer por parte de Parra fue siempre Neruda. Lo que estaba en disputa era el papel de "vocero de la tribu", función jamás alcanzada por Huidobro y menos por De Rokha (Tal vez la Mistral desempeñó en un momento esa función); pero sí perseguida y conquistada por Neruda que se presentó, especialmente a partir de *Canto General*, como una voz tribal.

Prueban estas afirmaciones la "Cueca de los poetas", en la que se ve a Gabriela Mistral como "buena", lo mismo que De Rokha y Huidobro, aunque éste valga el doble o triple; pero "no cabe duda el más gallo se llama / Pablo Neruda".

Es cierto que en "Manifiesto" se está contra la poesía de pequeño dios (Huidobro), la poesía de vaca sagrada (Neruda), la de toro furioso (De Rokha) y que Binns, en un excelente estudio, demuestra brillantemente que "Advertencia al lector", texto de contenido metapoético, contiene cifrado en distintas claves un desafío a "la hegemonía de los tres grandes poetas chilenos: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda" (Binns. "Nicanor Parra y la guerrilla literaria". *Cuadernos Hispanoamericanos* No. 537, marzo 1995, pp. 83-93); pero al que había que pegarle el papirotazo era a Neruda. Y ello iba mucho más allá de lo personal, ya que como lo afirma la crítica, Parra fue de la "banda de Neruda", el único que tuvo una "reacción medianamente simpática" cuando Nicanor leyó sus anti-poemas en una tertulia presidida por el vate (Morales. *La poesía de Nicanor Parra*, Stgo., Editorial Andrés Bello, 1991, pág. 86), lo que se enfatiza en una anécdota contada por Parra que paso a referir. En un viaje a Isla Negra que hacía con Neruda, el antipoeta perdió los manuscritos de *Poemas y antipoemas*. Pablo Neruda procedió entonces a movilizar, vía contacto telefónico, a todos los choferes de buses a la costa para ubicar el maletín en que iban los textos. Rápida y disciplinadamente los conductores, casi todos compañeros pertenecientes al "sagrado partido", cumplieron el encargo y a la medianoche Neruda con una gran manta campesina entró al comedor, donde Parra sufría la pérdida, y efectuando unos pases mágicos, al mismo tiempo que exclamaba: *tatatán*, hizo aparecer el maletín debajo del poncho.

Estas cordiales relaciones reafirman uno de los aspectos centrales de la tesis que propongo: no se trataba o trató de una lucha personal, sino de una necesidad o de una "divergencia" inherente a todo desarrollo literario valioso, conforme a la cual los

jóvenes poetas -los *efebos* en la terminología de Bloom- (*La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Avila Editores, 1977) luchan ferozmente para resistir la influencia y luego desplazar al poeta mayor, al poeta padre que dominaba, en el caso de Neruda, la plaza pública y el comedor.

Los discursos de sobremesa sintetizan el comienzo y el fin de una guerrilla literaria de 30 años, emblemática en la figura del desplazamiento del sujeto triunfante desde el lugar lateral en la mesa de homenaje hasta la cabecera o puesto central de la misma, y en la transformación de dicho sujeto de francotirador a reservista. El desplazamiento y la transformación implican dos cosas: el desalojo del poeta padre y la consecución del objetivo deseado: ser la voz de la tribu.

Como decía ése es el objetivo real puesto en juego, lo demás son pelos de la cola. Pruebas al canto que Neruda era el dueño de esa voz: nunca en las paredes de las calles de Santiago de Chile se escribieron lemas a favor de Huidobro o De Rokha, menos versos (1); pero sí de Neruda. Hoy en día los graffitis proclaman la candidatura de Parra al Nobel y sus versos pintarrajeados inundan las calles. Parra ha llegado a ser un poeta profundamente popular; sus papirotazos -su método de combate- resultaron los más adecuados para derrotar, primeramente, al poeta dominante y transformarse, enseguida, en la voz que el pueblo reconoce como la que dice lo que todos esperan que se diga sobre la falsedad e hipocresía del mundo moderno.

Ello no significa que Neruda haya dejado de ser un poeta popular; él sigue viviendo en los sueños y utopías de las multitudes. Lo que sucede es que Parra expresa la otra cara de esa multitud, la de la risa y el sarcasmo como antídotos para resistir la gran enfermedad que nos asola: la infección semántica. Y en este punto, me permito hacer notar al lector que el triunfo del antipoeta no consiste tan sólo en ocupar un puesto central, sino una manera de ocuparlo: él se propone pasar a la reserva como el orador *más lacónico de la tribu*. El propósito implica una radical divergencia con el lenguaje tribal de Neruda, una divergencia y un rechazo; rechazo al carácter torrencial del discurso del autor de *Canto General*.

La necesidad del rechazo y la divergencia hizo de la antipoesía un discurso abundante en 'advertencias', 'manifiestos', y 'proclamas' en las que el hablante fija posiciones y demarca el terreno de batalla. Un lenguaje de combate en que abundan giros propios de los bandos: "comuníquese, anótese y publíquese" o declaraciones que implican toma de posiciones: "me declaro país independiente", "los poetas bajaron del Olimpo", formas que expresan la imperiosa necesidad del antipoeta de liberarse de la presencia avasalladora del "hermano mayor". La situación del joven escritor que se angustia en el círculo dominado por el poeta fuerte, está verbalizada claramente en *Conversaciones con Nicanor Parra* de Leonidas Morales: "Porque antes yo formaba parte de la cohorte de Neruda que era un mundo adulto y donde yo no tenía absolutamente nada que decir. Solamente cuando empecé a poner en tela de juicio los dogmas de Neruda y de esa generación de García Lorca, etc., solamente en ese momento empecé a captar la atención de las nuevas generaciones" (Morales. *Conversaciones con Nicanor Parra*, Stgo. Editorial Universitaria, 1990, pág. 92).

Transgresoramente, como corresponde a la antipoesía, el espacio textual en que los dogmas de Neruda se ponen en tela de juicio es el discurso de homenaje del 62. La forma de hacerlo es leyéndolo de la "mala fe" (la llamada mala lectura). Aunque el gesto se parodie en el epígrafe del discurso de homenaje: "Hay dos maneras de

refutar a Neruda: una es no leyéndolo, la otra es leyéndolo de mala fe. Yo he practicado ambas, pero ninguna me dio resultado", la mala lectura comienza con la definición de Neruda como poeta-soldado, es decir, de un escritor consagrado a una causa militante, que resulta ser más importante que la escritura; el lenguaje poético al servicio del partido, de una ideología, del estado, etc.; la poesía como forma de poder, la poesía dominada por las armas ("no da un paso sin su ametralladora portátil"). Como escribe Marlene Gottlieb: "Parra le concede más importancia a Neruda el hombre que a Neruda el poeta" (Gottlieb, 96: 85). Continúa esta lectura de "mala fe" en la consideración del desarrollo de la poesía nerudiana en torno a las clásicas propuestas dialécticas de tesis-antítesis-síntesis, "olvidando" un libro fundamental que representa una ruptura de las rigideces ideológicas de *Canto General* y las *Odas elementales*, me refiero a *Estravagario* (1958), libro tan próximo a los registros verbales de la antipoesía, que incluso, según René de Costa no se explica sin hacerse cargo de la influencia parriana.

La no mención de este texto, que marca la vuelta del autor de *Veinte poemas* al yo, facilita la mala lectura de Neruda como poeta predominantemente social, parte (soldado) de la fracción ideológica de un ejército, frente a la individualidad anárquica del francotirador.

Esta mala lectura que efectúa en 1962 el joven poeta, el "efebo" dominado por el nerviosismo juvenil propio de "un bachiller en Humanidades que acaba de obtener una audiencia con el Rector de la Universidad", sigue presente 32 años más tarde en "Also sprach Altazor", en una forma que a pesar del enmascaramiento de la voz crítica, es mucho más abiertamente irónica y desacralizadora a la que se atrevió a llegar el joven bachiller del 62.

Cediendo aparentemente la palabra a Huidobro, el antipoeta mezcla frases del autor de *Altazor* con las suyas; o bien altera, o mejor dicho, manipula la fraseología huidobriana para ironizar, parodiar o festinar la obra de Neruda. ¿A quién pertenece una afirmación irónica como la siguiente, "¿Tango del viudo?" (el título de un poema de *Residencia*); "para tangos me quedo con Gardel"; en otros casos, altera lo sustancial de una frase que habría dicho Neruda: "Huidobro está a la cabeza de una maniobra internacional antineruda, pero voy a dejar caer todo mi poder que es muy grande en la cabeza del señor Huidobro". En realidad, donde dice Huidobro debe ponerse Parra, ya que Neruda jamás se refirió así al poeta creacionista y si lo hizo con respecto a Parra. El juego de desplazamientos, las atribuciones erróneas, le dejan el campo libre al antipoeta para disparar a diestra y siniestra sobre el vate nacional: "No tenía perno para esa tuerca, se veía mejor en la penumbra". "¿Quién es primero Neruda o Rabindranath Tagore?" (Refiriéndose a la famosa acusación de plagio que en su poema 16, de *Veinte Poemas*, habría hecho Neruda de un texto de Tagore); en el mismo plano, transcribe un bello poema de Angel Cruchaga Santa María cuya fraseología lírica pareciera copiada por el Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Y, finalmente, una frase manipulada de Huidobro: "Que Neruda se haga cargo de las empleadas domésticas; ésta es una poesía para príncipes".

En síntesis, el reservista no resiste volver al servicio activo en cuanto se le presenta la ocasión. Y a propósito del término reservista -parte de un *cuero* militar inactivo- el francotirador ya no está solo, ha pasado a formar parte de una escuadra, su propia escuadra: seguidores, imitadores, críticos que lo defienden; por lo tanto ya no tiene problemas en retirarse a la retaguardia: "Los años han pasado en favor de Huidobro" (léase Parra) y por inferencia natural, no de Neruda.

Contrasta esta mala lectura con la que se hace de Rulfo en el "Discurso de Guadalajara". Evidentemente el narrador mexicano no es el rival a vencer, sino el escritor hermano con el cual se descubren sorprendentes analogías, como la que ambos son "drogadictos de la página en blanco" y que no han escrito más de lo estrictamente necesario. Velado reproche a Neruda que habría escrito demasiado. A diferencia del caso de Bécquer y Darío, examinado por Leitch *-La crítica desconstruccionista*. Londres, Hutchinson, 1983- en que el "efebo" le reprocha al precursor fuerte que "no se atrevió a ir demasiado lejos", Parra da a entender que Neruda "se pasó de la raya", es decir, fue excesivo en la escritura, en su concepción del poeta olímpico, en la simplicidad de las "*Jodas elementales*", en el hermetismo de "*Presidencia en la tierra*".

En este contexto debe entenderse la pregunta con la que comienza el "Así habló Altazor": "¿Qué sería de la chilena poesía sin Huidobro?" (léase Parra), "todavía estaríamos escribiendo sonetos" (léase Mistral), "odas elementales" (Neruda), "gemidos" (De Rokha).

Es difícil en este punto resistir la tentación de extrapolar lo hasta aquí descrito, al desarrollo de la poesía chilena de los últimos cincuenta años.

Creo que es posible distinguir en el lapso una línea de poetas guerreros y otra de poetas pacíficos. Guerreros, es decir poetas soldados, francotiradores, espadachines, terroristas, guerrilleros, como De Rokha, Huidobro, Neruda, Parra, Arteche y Lihn; y poetas pacíficos: pastores, labradores, botánicos, geógrafos, archivistas, genealogistas, pescadores, como Jorge Teillier, Oscar Hahn, Manuel Silva Acevedo, Pedro Lastra, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Federico Schopf, Omar Lara. Naturalmente que hay casos intermedios como las figuras paradigmáticas de Gonzalo Rojas y Raúl Zurita y el caso más ambiguo de todos, Gabriela Mistral; ¿poeta pacífica o guerrillera?

Los poetas guerreros son los que sufren más la "ansiedad de la influencia" (léase a Bloom); los pacíficos establecen "pactos" (léase a Leitch) con el predecesor fuerte.

En esta inflexión del trabajo tal vez deba despejarse la idea de un posible rasgo negativo de la forma principal en que se desarrolla la ansiedad de las influencias: la lectura errónea. Ella es, en verdad, una corrección de la producción del poeta anterior, y por lo tanto, "es necesariamente una mala interpretación" (Bloom 1977: 40).

Y es lo que hace Parra en su discurso del 62 en relación a Neruda: una corrección creadora de la idea del poeta como luchador social, completada en "Así habló Altazor" con otra corrección: la inconveniencia de ir "demasiado lejos", tanto en esa línea social como en la concepción romántica del poeta

.A partir de estas correcciones Parra puede justificar su propio proyecto poético, opuesto al de esos "cantores de ópera, buenos, malos, excelentes a veces, geniales algunos como nuestro común amigo Pablo"... (Carta a Tomás Lago, fechada el 3 de noviembre de 1949); interpretación 'perversa' que en 1962 lo llevará a decir "para tangos me quedo con Gardel" (refiriéndose, como escribí, al poema "Tango del viudo"); frase que reitera con ironía una afirmación de la carta: "Estoy en contra de los tristes y angustiados".

La idea de que los profetas, tipo Eliot y los bufones, estilo Huidobro, fueron "demasiado lejos", debe entenderse oximóricamente como que fueron "demasiado cerca", ya que en ellos "persistía una noción restringida y finiquitada del trabajo artístico" (Carta a T. Lago), noción que la antipoesía va a hacer explotar.

Es importantísimo marcar la diferencia entre la tesis bloomoniana de la lectura voluntaria o involuntariamente errónea y la practicada por Parra en relación a Neruda.

El carácter generalmente acongojante de las influencias poéticas, una suerte de enfermedad de la conciencia del autor que se enfrenta al precursor fuerte -algo así ¿cómo decir algo nuevo si todo está dicho?- es reemplazada en la antipoesía por un ánimo burlesco, paródico, que caricaturiza no sólo la hegemonía de los tres grandes poetas, sino a la misma angustia descrita por Bloom.

Ello no significa que la ansiedad no exista disfrazada bajo la parodia.

Por su parte, la noción de pacto también requiere sus aclaraciones. El término pacto o convenio lo utilizo en el contexto específico del desarrollo de la poesía chilena en los últimos cincuenta años, lo que significa extraerlo del sistema propuesto por Leitch para dar cuenta de la relación entre el joven poeta y el poeta mayor (elección o convenio-rivalidad-encarnación-interpretación-revisión) y colocarlo en esa situación particular que genera Parra entre los sucesores de los poetas mayores, concretamente quiero decir que el parricidio llevado a cabo por el antipoeta mediante las malas lecturas de Huidobro, De Rokha y Neruda especialmente, libera a los poetas de los sesenta y setenta de la lucha angustiada de huir de la influencia asfixiante de Neruda, de usurpar su lugar, de la necesidad de interpretaciones correctivas de los poetas fuertes para encontrar un espacio imaginativo. El convenio con ellos significa no pasar al estado de rivalidad y menos al de la revisión, ya efectuados por Parra. El problema consiste en qué hacer con el antipoeta ¿Leerlo perversamente para encontrar a partir de una mala interpretación un nuevo proyecto creador? ¿O como un poeta liberador de esas sombras aplastantes? A partir de las declaraciones de los integrantes de la llamada generación emergente, debe uno inclinarse por la segunda opción. Y aquí aparece en juego el carácter pacífico de estos poetas que facilitaría la elección, pero, al mismo tiempo, podría prestarse para calificarlos de talentos débiles que idealizarían el proceso, posición que las tesis de Bloom justificarían. Este, en realidad, se interesa solamente por los poetas fuertes "que persisten en luchar con sus grandes precursores, incluso hasta la muerte" (Bloom 1977:13).

En mis términos, el crítico anglosajón se preocupa de ver cómo funciona la ansiedad de las influencias, las malas lecturas, en *los poetas guerreros* (los que luchan a muerte), pero los *pacíficos*, ¿no forman parte también de una historia de las relaciones intrapoéticas? ¿O es necesario dejarlos afuera por débiles, idealizadores, sublimadores?

Aún más, los poetas chilenos del 60 parecen ubicarse en otro espacio literario -el posmoderno tal vez- en que la noción romántico-simbolista de la angustia de las influencias es reemplazada por la idea de que la búsqueda de originalidad es una falacia, y también, y naturalmente un anacronismo.

No sostengo, por otra parte, que los poetas de la generación emergente hagan buenas lecturas de sus predecesores, toda lectura es revisionista, interesadamente

reversionista, sino que no son lecturas agresivas, lecturas que conduzcan necesariamente a la rivalidad.

Tampoco afirmo que su producción sea un puro acto sublimador, porque no creo en esas reducciones freudianas, sino, como ya dije, existe la convicción de que el trabajo creativamente corrector ya fue efectuado por Parra y no es necesario liberarse luchando a muerte; aunque parodiando al antipoeta podría uno preguntarse: "y ahora bien, ¿quién nos liberará de nuestro liberador?"

Podría hablarse, entonces, de los poetas del pacto o del convenio y de los poetas de la ruptura.

Sin duda que las diferencias se expresan en registros verbales opuestos. En Parra abundan las metáforas bélicas. "Los artefactos resultan de la *explosión* del antipoema", "ellos son como los *fragmentos* de una *granada*" (Morales 1991: 101). En Teillier, por el contrario, predominan las pastoriles; la poesía es como "un puñado de cerezas" (*Hotel Nube*). También la diferencia pasa por los temas. En los poetas pacíficos, a campo abierto, en los poetas del pacto, la infancia es casi siempre un lugar sagrado. Teillier y Lara dan cuenta muy bien de ello. En los guerreros o se parodia: "A Chillán los boletos, a recorrer los lugares sagrados", como sucede en el caso de Parra o se descrea absolutamente, como Lihn en *La pieza oscura*; en tanto en Neruda se representa como la vuelta de lo reprimido, expresada simbólicamente en los incendios de las casas que habitó en el sur (es su recuerdo más persistente de niño) y en la "copa de sangre" que su padre le obligó a beber después del degollamiento de un cordero.

La sacralización de lugares, reinos y tiempos que efectúan los poetas pacíficos puede entenderse como una sublimación de los instintos agresivos que impide, como sucede en los guerreros, el retorno de lo reprimido; retorno que pone siempre en marcha un proceso de sublimación, cuyo resultado final no puede ser otro que una reaparición de los demonios, miedos, frustraciones, terrores, de los reinos sacralizados; así la sublimación puede entenderse como un esencial mecanismo de defensa

Desde una perspectiva freudiana, la sublimación implica renunciar a una satisfacción inmediata para buscar una posterior; en otros términos, una renuncia a la primera oportunidad en aras de una segunda posible.

Dejar pasar la primera oportunidad, es rechazar la satisfacción inmediata de los instintos para sustituirla por mediaciones que hacen más elaborada la experiencia - la segunda oportunidad- construyendo una verdadera defensa del ego.

De aquí que la autoprivación sea la que define en el nivel instintivo al poeta pacífico y explique, por lo tanto, la sustitución de la agresividad por ese idealismo sacralizador de la aldea, la infancia, la amistad que caracteriza, por ejemplo, la poesía de Teillier y Lara.

En síntesis, me atrevo a proponer que la ansiedad de las influencias -que determina el carácter guerrero, la actitud rupturista, el aprovechamiento de la primera oportunidad, el rechazo del pacto y las lecturas perversas- es la actitud que define a un grupo de poetas fuertes chilenos, De Rokha, Huidobro, Neruda, Parra, Lihn; mientras que una ansiedad mucho menor o manejada sin problemas, es la que produce el carácter pacífico, la suscripción del pacto, la autoprivación y

sublimación de la agresividad, que define a otro grupo, que sin cuestionar a los poetas-padres, es decir, sin leerlos de mala fe (2), considera la guerrilla cosa del pasado; me refiero a Teillier, Lara, Floridor Pérez, Schopf.

En medio otro grupo, cuya figura central es Gonzalo Rojas, poeta que sufre la ansiedad de las influencias, que ha polemizado con Parra, aunque también ha intercambiado las llaves de su poesía con las del antipoeta, pero que ha suscrito un pacto con menores o mayores dificultades, según el caso, con De Rokha, Huidobro y Neruda.

Y solitaria la madre de la chilena poesía, Gabriela Mistral, ora guerrera aventando pactos, ora pacífica acunando a los poetas-hijos: Entre paréntesis, poetas hijos muy tardíos, Quezada y Floridor Pérez, o hijos que la negaron para después reconocerla (casi todos).

En este amplio contexto entiendo los discursos de sobremesa como la forma desacralizadora que inventa Parra para dar cuenta de la nueva situación del sujeto antipoético a partir de los años 80. Atrás ha quedado la figura del sujeto victimado por la sociedad moderna de *Poemas y antipoemas*; el energúmeno de *Versos de Salón* y "Camisa de fuerza"; el francotirador de *Artefactos*; el predicador descarriado de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*; el príncipe y el bufón de *Hojas de Parra*. Domina ahora el reservista, el antipoeta en retiro.

El término reservista está unido en cierta forma a la situación del discurso de sobremesa en el sentido de algo que se hace o pronuncia "después de".

Después de la guerrilla, después del combate, el antipoeta descansa, antipoeta(r); después del banquete el sujeto homenajeado habla.

Retóricamente, y aquí empiezo a cerrar mi propuesta volviendo al comienzo, el discurso de sobremesa pertenece a la serie que Deleuze y Guattari llaman literaturas menores. El lenguaje utilizado por Parra denuncia la construcción servil, institucionalizada de las literaturas mayores que se enuncian desde un territorio sacralizado por valores supremos y trascendentales, donde se concibe a la poesía como fundación del ser a través de la palabra. Sacar a la poesía de ese territorio y sentarla a la mesa de todos los días significa despojarla de sus oropeles, atribuirle un carácter bastardo; pero no para vulgarizarla, sino para ponerla en contacto con "un pueblo menor", todavía enterrado bajo sus tradiciones y negaciones". Parra no habla por la nación, por sus próceres y mitos, sino por ese pueblo bastardo, siempre en devenir, siempre inacabado, haciéndose y deshaciéndose como colectividad marginal. Bastardo no es aquí un término que aluda a una cuestión de familia, sino "un proceso de razas a la deriva" que exige para enunciarlo un "devenir otro" del escritor. Como el de Kafka para Europa Central, el de Melville para Norteamérica, el de Parra para Latinoamérica.

Releo lo anterior y no puedo dejar de darme cuenta que he caído en un terreno teórico excesivamente serio que no corresponde a los discursos de sobremesa, porque ¿no son ellos una parodia de los procedimientos con los que las literaturas menores asedian a las mayores, como la desterritorialización, la escritura nómada y la disminución de las operaciones de escritura?

El antipoeta parece reírse de todo ello, ya que al fin de cuentas, como escribe el mismo Parra, la verdadera seriedad es cómica.

O como decía su señora madre: "Nunca se sabe cuando este niño habla en serio o en broma" (3).

Publicado en Discursos de sobremesa (Concepción, Cuadrenos Atenea, 1997)

NOTAS

(1) Este nunca puede ser excesivo, pero no tengo datos a mano que me indiquen lo contrario. Espero informaciones, especialmente de Luis Sánchez Latorre.

(2) La propuesta es muy general y exige una serie de matizaciones para su desarrollo más particularizado. Un buen ejemplo en este sentido es Jorge Teillier, emblema del poeta pacífico, que por lo menos en dos ocasiones claras, sin duda que pueden haber más, realiza lecturas correctoras de sus antecesores. Transcribo una: (sabías) "que la poesía no se pregona en las plazas / ni se va a vender a los mercados a la moda, / que no se escribe con saliva, con bencina, con muecas / ni el pobre humor de los que quieren llamar la atención / con bromas de payasos pretenciosos / y que de nada sirven / los grandes discursos tartamudos de los que no tienen nada que decir".

Se trata de una lectura perversa de los grandes antecesores: Neruda, el poeta público; Huidobro, el de los mercados a la moda; Parra, el payaso; Gonzalo Rojas, el tartamudo.

Debe examinarse, además, la situación de los poetas del 80, como Rodrigo Lira, que abiertamente plantea la rivalidad realizando lecturas de mala fe, como ocurre en *Ars Poétique*, donde ironiza las propuestas huidobrianas ("que el verso sea como una ganzúa"), lihneanas ("Porque escribo estoy y así"), parrianas ("bajaron del olimpo y se sacaron la cresta").

(3) Tal es el caso de los poemas "Láricos" ("Hay un día feliz", etc.) de *Poemas y antipoemas*, que si los leemos en serio pareciera hablar en ellos un poeta pacífico que sacraliza la infancia; leídos en otra clave -la de la ironía- es posible descubrir a poco andar elementos desestabilizadores de la sacralidad.



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME: <http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2007 