

LA METAMORFOSIS DE LA MUERTE EN LA POESÍA DE DARÍOHUIDOBRO Y PARRA

Gilberto Triviños

"Los hombres sólo se reconciliaron con la muerte para evitar el miedo que ella les inspira: sin embargo, sin ese miedo morir no tiene el mínimo interés. Pues la muerte existe únicamente en él y a través de él. (...) Quien ha superado el miedo puede creerse inmortal; quien no lo conoce, lo es. Es probable que en el paraíso las criaturas desaparezcan también, pero no conociendo el miedo de morir, no morirían, en suma, nunca. El miedo es una muerte de cada instante"

E.M. Cioran

Phillippe Aries ha mostrado en *L'homme devant la mort* que es (im)posible escribir la historia de las milenarias relaciones del hombre de Occidente con la muerte. El valioso libro tiene, sin embargo, una limitación importante. Nada dice de la visión de la muerte en el mundo latinoamericano. Ignora, por ejemplo, que uno de los capítulos de dicha historia debería estar escrito con las figuraciones poéticas de la muerte en Nuestra América. Hemos elegido las relecturas de las obras de Amado Nervo, Rubén Darío, Vicente Huidobro y Nicanor Parra porque ellas nos permiten, además de iniciar la fascinante reconstrucción de un mapa latinoamericano de las ficcionalizaciones de la muerte, reinventar, más de dos décadas después de la celebración hecha por Yurkievich, la "conexión causal" entre modernismo y vanguardia borrada por el mito mismo de la tradición de la ruptura. Ahora, que nuestra perspectiva es ya secular, se hace aún más transparente que la vanguardia "libró sus ofensivas tratando de borrar todo legado, (renegando) radicalmente del pasado inmediato, sin vislumbrar, como en tantas revoluciones, que todos sus propósitos, que todos sus logros habían germinado poco antes"(Yurkievich 1976:7).

El autor de "Thanatos" narra en su *Autobiografía* la pesadilla infantil que deja en su espíritu una impresión indeleble:

(Estaba) yo, en el sueño, leyendo cerca de una mesa, en la salita de la casa, alumbrada por una lámpara de petróleo. (Vi) que se destacaba en el fondo negro una figura blanquecina, como la de un cuerpo humano envuelto en lienzos; me llenó de terror, porque vi aquella figura que, aunque no andaba, iba avanzando hacia donde yo me encontraba (...). Indefenso, al sentir la aproximación de 'la cosa', quise huir y no pude, y aquella sepulcral materialización siguió acercándose a mí, paralizándome y dándome una impresión de horror inexpresable. Aquello no tenía cara y era, sin embargo, un cuerpo humano. Aquello no tenía brazos y yo sentía que me iba a estrechar. Aquello no tenía pies y ya estaba cerca de mí. Lo más espantoso fue que sentí inmediatamente el tremendo olor de la cadaverina, cuando me tocó algo como un brazo, que causaba en mí algo semejante a una conmoción eléctrica. De súbito, para defenderme, mordí 'aquello' y sentí exactamente como si hubiera clavado mis dientes en un cirio de cera oleosa. Desperté con sudores de angustia"(1962:35-36).

Este artículo es una versión modificada de "La metamorfosis de la Muerte semejante a Diana en la poesía de Rubén Darío, Vicente Huidobro y Nicanor Parra", publicado en *Acta Literaria*, N° 21, 1996, pp. 75-92.

La misma *Autobiografía* entrega la clave para situar el origen de esta escena primordial. Es el capítulo de la evocación de terroríficas historias protagonizadas por ánimas en pena, frailes sin cabeza, manos peludas que persiguen como una araña y demonios que se llevan consigo a mujeres pecadoras. La madre de la tía abuela de Darío, pero también la Serapia y el indio Goyo, "los dos únicos sirvientes", son los tres agentes de las frecuentes metamorfosis nocturnas de la casa familiar en espacio ominoso. El narrador revela aquí la relación secreta entre estas escenas infantiles y la obsesión por el espectro de la muerte: "Y así se me nutría el espíritu con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables". Rubén Darío concluye su *Historia de mis libros* señalando que el mérito principal de su obra, si alguno tiene, es haber abierto de par en par las puertas y ventanas de su castillo interior para enseñar a sus hermanos el habitáculo de sus ideas más íntimas y sus ensueños más queridos. Ideas y ensueños. Nada dice aquí de su miedo más profundo. No necesita hacerlo porque antes ya lo ha nombrado de modo significativamente destacado:

Ciertamente, en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba, o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo. En mi desolación me he lanzado a Dios como a un refugio, me he asido a la plegaria como de un paracaídas. Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias, y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y seguro apoyo (s.f.:214).

La "divina carne" no es, pues, la única reina del "pequeño edén" lírico de Darío iluminado por "la luz de una aurora indefinida". Ni siquiera impera absolutamente en *Prosas profanas*, el libro de un mundo sin "ayer, hoy ni mañana" habitado por faunecas antiguas que rugen de amor, por sexos que funden dos bronce, por cisnes cuyos cantos no cesan de oírse, por amadas de ojos negros con luces que hacen cantar a Pan bajo las viñas, por caballeros que llegan de lejos a encender con sus besos de amor los labios de las princesas tristes. La serie poética misma que Darío llama símbolo de su primavera plena ya está ensombrecida, en efecto, por la ominosa presencia de la hermana inseparable de la Vida, por la "emperatriz y reina de la nada" que nos roe como el gusano.

El hablante de uno de los poemas de *Cantos de vida y esperanza* pide al búho su sabiduría celeste, su nocturno imperio y su cabeza que mira a Oriente y Occidente, pero también su silencio perenne, sus ojos profundos en la noche y su tranquilidad para mirar a la Esfinge. "Tranquilidad ante la muerte", no la "áurea copa en donde Venus vierte/ la esencia azul de su viña encendida". El Capítulo XI del libro *Rubén Darío* de José María Vargas Vila permite vislumbrar en esta petición la huella poética del drama más íntimo, más profundo del poeta. Se trata precisamente del "miedo infantil y pueril" de Darío a todo lo sobrenatural, testimoniado en este caso por su negativa a quedarse solo después de escuchar las historias espeluznantes de espiritismo, demonología, endriagos, duendes y aparecidos narradas por sus amigos "con objeto de asustar al poeta, que pálido, sudoroso, llenos los ojos de un inenarrable horror, se llevaba las manos a los oídos, para no escuchar aquellos

cuentos de un hoffmanismo superlativo"(1994:39-40). Vargas Vila señala en este mismo lugar que el pavor de Darío tenía la belleza de las lágrimas de un niño despertado en la Noche. La analogía no me sorprende después de leer el relato de la "primera pesadilla". La *Autobiografía* descubre precisamente la matriz infantil del "inenarrable horror" del autor de "Thánatos".

"Spes", el poema de *Cantos de vida y esperanza* del ascenso a Jesús (*Historia de mis libros*), cifra bellamente el poder del Sembrador de Trigo en la poesía de Darío regida secretamente por los tropismos del pavor a la tumba. El poeta asaltado en "La página blanca" por duras visiones sobre lo inevitable pide a Jesús la luz misma para vencer a la Gorgona: "Dime (...)/que al morir hallaré la luz de un nuevo día/ y que entonces oiré mi "¡Levántate y anda"(1984:266). El alma así estremecida, sin embargo, no se posa sólo sobre la catedral en los fugaces remansos permitidos por el predominio de la angustia "de ir a tuestas, en intermitentes espantos, hacia lo inevitable"("Nocturno"). También se posa sobre las ruinas paganas. Un poema escrito en 1912 es importante para identificar el otro poder del mundo lírico de Darío capaz de conjurar el horror negro evocado en *Autobiografía*, "Santa Elena de Montenegro", "Pax" y "Terremoto". Todo lo que el enigmático destino pone de duro al paso del poeta peregrino, leemos en dicho texto, lo resiste quien lleva por escudo la devoción de la Alta Poesía y de Nuestra Señora la Belleza (Darío 1984:463). Los especialistas han ya evidenciado que la poesía modernista se refugia en una integridad ilusionista, en un universo de exaltada ficción para oponerlo a la violencia reductora del mundo factible (Yurkievich 1976: 98). No se ha percibido, sin embargo, que este escudo contra la prosa de la vida es el mismo que protege contra el espanto tal vez más duro de todos los puestos por el enigmático destino a nuestro paso de peregrinos: el pavor de la tumba. El "Coloquio de los centauros" es clave en este sentido. El Rey Midas que embellece todo lo que nombra parece aquí decirle a "la cosa" petrificadora lo dicho por otro perfecto alquimista: "Pues de cada cosa he extraído la quinta esencia,/me has dado tu barro y, con él, he hecho oro"(Baudelaire). Es pertinente recordar en este caso que el escudo protector de en "Todo lo que de enigmático destino..." evoca un escudo famoso de las Metamorfosis de Ovidio. Se trata precisamente del arma de Atenea, con la superficie pulida como un espejo, con la cual Perseo, tras cruzar impunemente el espacio sembrado de cuerpos marmorizados, puede aniquilar a la Medusa devolviéndole su propia mirada mortal. "Esta es la retorsión: Perseo sustituye su propio ojo, débil y petrificable, por el ojo de bronce de su escudo-espejo, es decir la mirada misma de Medusa, cuya fuerza mortífera se vuelve inmediatamente contra ella. Ojo del horror literalmente desorbitado. Medusa petrificada, captada en el instante mismo en que ella petrifica, en que ella congela y se congela de horror"(Dubois 1994:136). Esta es también la retorsión consumada en "Coloquio de los centauros". El nuevo Perseo obsesionado por la visión espantosa de la primera pesadilla sustituye su propio ojo, débil y petrificable, por el ojo de oro del escudo-espejo de la Alta Poesía. Nuestra Señora la Belleza mata la figuración gorgónica de la muerte. No la convierte en cadáver como sucede en "A la muerte de Rafael Núñez", pero la despoja de su fiera máscara aterrorizante. Los efectos de la alquimia modernista, de los poderes sublimadores del "Arte puro (que) como Cristo exclama: /Ego sum lux et veritas et vita", son espectaculares. Arneo revela que la Muerte es realmente la compañera inseparable de la Vida. Amico testimonia que los mismos dioses buscan su dulce paz. Quirón confirma que la pena de los dioses es no alcanzar la Muerte ("La Muerte es la victoria de la progenie humana"). Medón, el centauro que la ha visto, revela, sin embargo, la verdad más disolvente y escandalosa de todas. La Muerte es semejante a Diana, casta y virgen como ella:

*¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales,
y en su diestra una copa con agua de olvido.
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido*

(Darío 1984:209).

Rubén Darío hace precisiones valiosas en *Historia de mis libros* para comprender la significación del poema suyo que representa la máxima distancia entre el sueño y el arte, entre la "primera pesadilla" y la alquimia verbal. El "Coloquio de los centauros", dice su autor, es un mito que exalta la unidad del universo, en la ilusoria Isla de Oro, ante la vasta mar. Los especialistas destacan generalmente este sentido del texto, sin advertir que Darío también explora en él el drama de "nuestra ineludible finalidad". La lectura que el poeta propone de su obra tiene particular interés, no sólo porque descifra el deseo "profundo" que la dicta (conjuro de la primera pesadilla) sino también porque declara de modo explícito que la tradición de imágenes de la muerte subvertida por "Coloquio de los centauros" es la "visión católica". Tradición representada por las figuras repugnantes, espantosas, de las innumerables variantes de la Danza de la Muerte, de la leyenda de los tres vivos y los tres muertos, del *ars moriendi*, del *memento mori* y del Triunfo de la Muerte ampliamente difundidas cuando "Europa, a punto de emerger de la Edad Media, procura librarse de su temor a la muerte, que es a la vez temor al Juicio Final y temor al infierno"(Westheim:1983), pero también cuando el imperio de la guadaña de la Madre Negra hace creer a los hombres del siglo XX que "lo que Malaquías el vidente vio en la Edad Media (...) verá la gente, hoy en sangre deshecha y desatada"("Pax"):

El "Coloquio de los centauros" es otro "mito", que exalta las fuerzas naturales, el misterio de la vida universal, la ascensión perpetua de Psique y luego plantea el arcano fatal y pavoroso de nuestra ineludible finalidad. Mas renovando un concepto pagano. Thánatos no se presenta como en la visión católica, armado de su guadaña, larva o esqueleto, de la medioeval reina de la peste y emperatriz de la guerra; antes bien surge bella, casi atrayente, sin rostro angustioso, sonriente, pura, casta, y con el amor dormido a sus pies (Darío s.f.:192).

La estilización, la sublimación, la libidinización modernistas, dice Yurkievich en 1976, son antidotos contra la existencia alienada, compensadoras de las restricciones de lo real empírico. Hoy podemos decir que tales antidotos también son escudos contra la fiera máscara de la fatal Medusa. El homo duplex con alma que vuela entre "la catedral y las ruinas paganas", que labra "una rosa y una cruz", que sorprende a los cisnes mirando el viaje del "sublime espíritu" de Núñez a la ciudad teológica, lo dice en *Historia de mis libros*:

"La página blanca" es como un sueño cuyas visiones simbolizaran las bregas, las angustias, las penalidades del existir, la fatalidad genial, las esperanzas y desengaños, y el irremediable epílogo de la sombra eterna, del desconocido más allá.

¡Ay, nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin; y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte! (pág. 194).

La obra poética de Nervo es otro de los grandes conjuros modernistas de la figuración monstruosa de la muerte plasmada en la misma tradición subvertida por Rubén Darío. *Serenidad* y *La amada inmóvil* tienen en este sentido un valor semejante a *Prosas profanas*. La "Santa inutilidad de la Belleza" despliega también aquí sus poderes transmutadores. Las diferencias son significativas. La bella virgen de Darío es semejante a Diana. La bella dama de Nervo tiene los atributos de la Madre. La representación de la muerte más impactante, más insólita, más perturbadora de *La amada inmóvil* es precisamente la plasmada en "Tres meses", "Bendita..." y "Tanatófila". Los tres poemas, prefigurados por la mujer con regazo maternal de "La Muerte Nuestra Señora" de *Serenidad*, constituyen un verdadero tríptico alquímico regido por "la bendita" que realiza el prodigio de transfigurar la relación del poeta con la muerte:

*Y aquel fantasma negro, que miraba temblando
yo antes, blandamente se fue transfigurando...
En la pálida faz del espectro, indecisa
como un albor naciente, brotaba una sonrisa;
brotaba una sonrisa tan cordial, de tal suerte
hospitalaria, que me pareció la Muerte
más madre que las madres; su boca, ayer horrible,
más que todas las bocas de hembras apetecible;
sus brazos, más seguros que todos los regazos...
¡Y acabé por echarme, como un niño, en sus brazos!*

("Tanatófila").

"Blandamente se fue transfigurando". Darío y Nervo. La Virgen y la Madre. La alquimia modernista, sin embargo, no se consume en estas dos grandes metamorfosis de la Muerte. Así lo evidencia, por ejemplo, José María Vargas Vila en el libro que se inicia y termina con la visión del "glorioso cisne (...)" arrastrado hacia su fin fatal... hacia la Muerte... la Muerte...ese Ocaso sin entrañas, que devora todos los soles..." El autor de Rubén Darío escribe cuando su vida es ya una Via Appia ornada de sepulcros, sitiada de muertos que desgarran los cendales del Misterio. Tal vez porque está sentado al borde de su tumba, repasando su libro de recuerdos a la luz del sol obliquo y pálido que ilumina el sendero de los muertos, ha logrado vislumbrar una verdad también consoladora. La verdad-escudo que disuelve blandamente "la dura máscara de la fatal Medusa". La Muerte es Penélope. La esposa siempre bella que espera de pie, sobre la linde de su Imperio, a Ulises, "el Hombre... el Viajero perpetuo...siempre fijos los ojos en la Itaca lejana..."(1994:14).

El latinoamericano cronológicamente considerado el primer poeta vanguardista de la lengua castellana escribe en 1912 que el autor de *La amada inmóvil* "se ha entregado con dedicación a los estudios psíquicos. Tal vez por esto es un atormentado de los misterios de ultratumba, tal vez a esto debe su espiritualidad. Sufre del mal de estos tiempos: la duda, el desaliento. No la duda de Núñez que fue ridícula pose, no; la duda y el desaliento de Leopardi, de Asunción Silva, de Guerrini"(1976:702). Un fragmento del mismo texto "Amado Nervo" es particularmente valioso para la necesaria matización de la idea establecida según la cual la vanguardia renegó radicalmente del pasado inmediato. Vicente Huidobro

entrega en él la clave misma para comprender su fervor por el "extraño poeta" modernista. El inventor del creacionismo está igualmente poseído por el mal de la Epoca Moderna:

El poeta espiritualista me ha torturado más de lo que yo creía. (Me) ha dejado meditando, con el corazón oprimido, con la frente calenturienta. ¿No sondearemos nunca el Misterio? ¿No lo dominaremos jamás? ¿Seguirá siendo nuestra eterna tortura, nuestra obsesión desesperante?

Yo también he corrido toda mi vida como Sabino el de "El Fantasma" detrás de lo sobrenatural de la inmutable Esfinge.

Todos estos pensadores de los problemas de ultratumba, ¿llegarán algún día a levantar la enorme losa que oculta los misterios del sepulcro? Yo quisiera forcejear con ellos, yo quisiera ayudarlos en su combate contra el Argos que guarda este misterio, contra el dragón celoso de su tesoro (1976:710).

Los estremecimientos del cuerpo y las interjecciones del alma en los poemas alucinados de *La gruta del silencio* no son esencialmente diferentes a los de *Cantos de vida y esperanza*, *Autobiografía*, *El canto errante*, *Almas que pasan*, *Las ideas de Tello Téllez* o *La amada inmóvil*. Unos y otros testimonian el mismo miedo, el mismo terror por la finitud. La visitante ficcionalizada en "El terror de la muerte" es, asimismo, antropomorfa. Su forma es aún femenina como la de "Coloquio de los centauros", "Nuestra Señora la Muerte" o "Tanatófila". La diferencia es, sin embargo, profunda. La muerte fabulada en *Los poemas alucinados* no es ni bella, ni maternal, ni pura. Es, por el contrario, una mujer lasciva acurrucada en un rincón. Gorgona petrificadora que siente el estertor del herido. Felina silenciosa que se recoge para saltar sobre su presa con un largo crujido de huesos:

*Yo he sentido la Muerte que ha entrado a mi cuarto
Han crujido las tablas al pasar por encima,
Ha pasado como un humo blanco
Y ha ido a acurrucarse a un rincón, a una esquina
Donde pinta la sombra largos andrajos.*

*Desde allí me está espiando callada
Y me tiene los ojos clavados
Que relumbran como ojos de gata
Llenos de codicia, de futuros espasmos.
Me mira, me analiza, me observa,
Y se recoge en la actitud de un felino
Que va a saltar sobre su presa
Y que siente el estertor del herido*

.....

*La Muerte sigue acurrucada en el rincón
Y a cada movimiento
Se siente un ruido de armazón,
Se siente un largo crujido de huesos.*

*Y sé bien que la Muerte ha de besarme
Y que su beso será inevitable...
Acaso algún día mendigaré su beso*

(1976:106-107).

La escritura de Vicente Huidobro condensa así lo que parece ser el signo distintivo de la forma vanguardista y postvanguardista de poetizar la relación del hombre con la muerte. Tal especificidad consistiría fundamentalmente en el proceso de destronamiento de la Virgen, la Madre y la Esposa por la Lasciva y la Vieja Lacha. "El terror de la muerte" representa de modo ejemplar el desplazamiento desublimizador de la Esfinge. El poeta que subvierte de modo radical la figuración de la muerte (re)fundada por el modernismo no es, con todo, Vicente Huidobro. Es Nicanor Parra. El Perseo aristofanesco de la poesía latinoamericana moderna que (me) ha contado que un cementerio próximo a la casa paterna fue uno de los lugares de sus juegos infantiles ha escrito un texto de enorme trascendencia en la historia de la poetización latinoamericana de la muerte. Se trata, sin duda, de "El poeta y la muerte", el poema de *Hojas de Parra* que consume el gran derrocamiento carnavalesco de todas las figuras bellas, maternas y castas de la imaginación modernista de la muerte:

*A la casa del poeta
llega la muerte borracha
ábreme viejo que ando
buscando una oveja guacha*

*Estoy enfermo -después
perdóname vieja lacha*

*Abreme viejo cabrón
¿o vai a mohtrar l'hilacha?
por muy enfermo quehtí
tenih quiafilame l'hacha*

*Déjama morir tranquilo
te digo vieja vizcacha*

*Mira viejo dehgraciao
bigoteh e cucaracha
anteh de morir tenih
quechame tu güena cacha*

*La puerta se abrió de golpe:
Ya -pasa vieja cutufa
ella que se le empelota
y el viejo que se lo enchufa*

(*Hojas de Parra*, 1985: 116).

La enorme trascendencia de "El poeta y la muerte" en la historia de las ficcionalizaciones latinoamericanas de la muerte no se agota, con todo, en el festivo derrocamiento de las bellas figuras modernistas de la muerte. Recordemos de nuevo *Prosas profanas*, donde el centauro profetiza que nadie tendrá el casto

cuerpo de la virgen de las vírgenes "en la alcoba oscura / ni beberá en sus labios el grito de victoria, / ni arrancará a su frente las rosas de su gloria" (1984:210)", *Las ideas de Tello Téllez*, cuyo protagonista afirma que "si el abismo se pusiese a dialogar con nosotros, como una comadre con otra, ¡qué restaría de la hermética y formidable grandeza del abismo!"(1921:47), y *La gruta del silencio* ("El terror de la muerte"), dominado por la presencia siempre muda de la Lasciva. "El poeta y la muerte" ejecuta en este ámbito otro acto escandaloso. El procaz diálogo de la vieja lacha con el viejo cabrón, en efecto, clausura de modo siempre carnavalesco la tradición poética occidental misma que atribuye al silencio la clave de la nobleza y dignidad de la muerte (Nervo 1921:47). El escudo parriano contra el inenarrable horror de nuestro destino consuma realmente un doble destronamiento sacrílego. Arrebata a la Muerte sus velos de Virgen, de Madre y de Esposa en el mismo acto que la despoja de su hermético y ominoso silencio de Esfinge.

Todo poema, dice Harold Bloom, es la interpretación errónea de un poema padre. No equivale a la superación de la angustia sino que es esa angustia. Es preciso, por ello, renunciar a la fracasada empresa de tratar de 'entender' cualquier poema individual como una entidad en sí misma. Empezar, en su lugar, "la búsqueda que nos lleve a leer cualquier poema como una mala interpretación consciente de su poeta como poeta de un poema precursor o de la poesía en general"(1973:54-55). En el contexto de la literatura hispanoamericana, donde Rubén Darío es el primer "poeta fuerte" de su continente, Niall Binns ha estudiado la rebelión poética emprendida por cuatro "efebos" contra el símbolo plurivalente del cisne, "(inter)texto leído, mal leído, distorsionado y parodiado, fuente de manifestaciones que se inscriben claramente en la tradición de la ansiedad de la influencia, en la tradición de la ruptura, el afán de originalidad: en fin, la modernidad"(1995:169). Enrique González Martínez, Delmira Agustini y Vicente Huidobro son tres de estos "efebos rebeldes, resentidos con el padre, reacios a petrificarse en la sombra de su influencia: dispuestos todos a cometer parricidio"(1995:160). El cuarto de ellos, vestido burlescamente de efobo retardado, es Nicanor Parra. Las conclusiones sobre la parodia del mito de Leda son particularmente iluminadoras. El antipoeta, dice Binns, une en "Coitus interruptus" y "Canto primo" a "los más fuertes precursores de su contexto literario inmediato, modernistas y vanguardistas, los fulmina en parodias simultáneas, y abre así el espacio de la poesía contemporánea para que él mismo se levante y se autoproclame como el efobo triunfante: Parra el parricida"(1995:176).

El destronamiento consumado por la Vieja Lacha y el Viejo Cabrón que se cruzan hablando como una comadre con otra amplía con un nuevo mitema el relato (auto)ficcionalizador del antipoeta como el verdadero gran parricida de la poesía hispanoamericana. El efobo que tuerce el cuello al cisne de nevado plumaje (símbolo del poeta-padre) es el mismo que fulmina a la núbil doncella semejante a Diana, "casta y virgen como ella", entronizada en el "Coloquio de los centauros" por Nuestra Señora la Belleza. El escudo que permite demoler la "solemnidad y la gravedad" de la poesía cisnica permite resistir también lo duro de las restricciones modernistas y vanguardistas de lo decible sobre la Esfinge. Jorge de Burgos dirá tal vez que Nuestra Señora la Risa Carnavalesca, que desenmascara a la vez "la tradición grecolatina, que se propone fundamentalmente el consuelo por la belleza y que oculta a la muerte como tema de conversación" (Parra, Zerán, 1992:C15), y la tradición católica de la danza de la muerte, del *ars moriendi* y del triunfo de la muerte con corva guadaña, demacrada y mustia (Darío 1952:209), tiene el signo de la estulticia porque la verdad y el bien no mueven a risa, porque Cristo no ríe, porque la duda por ella fomentada dice implícitamente "Deus non est". El antipoeta ha descubierto, sin embargo, lo nunca imaginado por el represivo bibliotecario de *El*

nombre de la rosa, lo nunca poetizado por los fabuladores modernistas y vanguardistas de la Esfinge:

Saben lo que pasó
mientras yo me encontraba arrodillado
frente a la cruz

mirando sus heridas?

¡me sonrió y me cerró un ojo!
yo creía que Él no se reía:
ahora sí que creo de verdad (1985:130).

Binns ha señalado, por otra parte, que "Coitus interruptus", escrito tantos años después de la muerte de Darío, resulta comprensiblemente más distante y más lúdico que los textos de Enrique González Martínez, Delmira Agustini y Vicente Huidobro. Ello, porque "la herencia del nicaragüense ya no constituye una amenaza: a pesar de su consagración indiscutible como fundador de la poesía hispanoamericana moderna, a nadie, en estos últimos años del siglo veinte, se le ocurre escribir en estilo modernista. Los poetas fuertes de hoy son otros: acaso los grandes vanguardistas. Neruda, Vallejo y Huidobro. O bien, ahora que los conceptos de la originalidad y la novedad se hallan tan cuestionados por los teóricos -y los practicantes- de la postmodernidad, quizás la ansiedad de la influencia ya no se sienta como antes. Al fin y al cabo, ¿quién puede presumir de innovador, de independiente, cuando tantos "ismos" se han fundado y hundido en olas sucesivas, diciendo absolutamente todo en todos los modos concebibles" (1995:177-178). Aquí reside tal vez la razón por la cual mi lectura del poema del derrocamiento festivo de las figuraciones modernistas y vanguardistas de la Esfinge no puede concluir con una nueva celebración del mito transfigurador de Parra en el único verdadero parricida de la poesía hispanoamericana. Prefiero destacar lo ya señalado por Bloom. Las interpretaciones de los efebos son intencionalmente malas interpretaciones. Parra revoluciona, sin duda, la poesía, pero no es posible confundir su "giro copernicano" con las fabulaciones sobre él. La antipoesía, por ejemplo, no es adánica en la poesía hispanoamericana. El poeta-padre la practica de modo profuso en "Ecce Homo", "Agencia", "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones", "Divagaciones", "Nocturno" o "Versos de año nuevo". El propio relato de Parra sobre su empresa de demolición nada dice sobre sus prefiguradas darianas dominadas por el humor que opera de antídoto contra el patetismo romántico o la fría elegancia parnasiana; por la mezcla irreverente de las jerarquías ("lo magno se menoscaba, o se infla lo trivial"); por el abandono del "arte mayestático, la sacralización, el rango olímpico, el ritual solemne"; por la simbiosis de géneros desintegradora de "la frontera entre las realidades con dignidad poética y las antiestéticas"; por el prosaísmo que produce la "ruptura del sistema, como efecto de sorpresa, como brusca irrupción de un plano semántico ajeno al del protocolo establecido, a las convenciones del género" (Yurkievich 1976:46-47). El silenciamiento no es sorprendente. Define el mecanismo mismo de la *mala interpretación* poética propiamente dicha. Bloom lo llama clinamen. "Las influencias poéticas -cuando tienen que ver con los poetas fuertes y auténticos- siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación. La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un

perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir" (1973:41). El parricida que juega a proclamarse poeta postmoderno no se distingue en este sentido de los efebos vanguardistas. Libra sus ofensivas renegando radicalmente, como ellos, del pasado inmediato. Sin vislumbrar, como en tantas revoluciones, que todos sus propósitos, todos sus logros, han ya germinado "poco antes".

Saúl Yurkievich tiene razón cuando declara que volver a los modernistas es retornar a la fuente misma de la modernidad. Devolver a la palabra los plenos poderes. Rehabilitar la fruición de la ficción. Readmitir el placer literario. Preservar el poder de subversión, la capacidad de recrear imaginativamente la experiencia fáctica...(1976: 4-7). No sólo eso. Volver a los fundadores es reencontrar la "obsesión desesperante" del poeta moderno por la inmutable Esfinge. Rehabilitar el "combate contra el Argos que guarda ese misterio". Descubrir los poderes del escudo-espejo de la (anti)poesía. Soñar el sueño de Medón: "¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia / ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia". Imaginar el fin del viejo cabrón: "Ya - pasa vieja cutufa".

"Renunciar a saber que voy a morir: por nada del mundo lo desearé mientras viva, pero espero la muerte para poder olvidar ese saber" (E. M. Cioran).

BIBLIOGRAFÍA

- Aries, Philippe. 1983. *El hombre ante la muerte*. Madrid, Taurus Ediciones.
- Bajtín, Mijaíl. 1989. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial.
- Binns, Niall. 1995. "Lectura, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 24, pp. 159-178.
- Binns, Niall. 1995. "Nicanor Parra y la guerrilla literaria". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 537, mayo de 1995, pp. 83-99.
- Dubois, Philippe. 1994. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- Bloom, Harold. 1973. *La angustia de las influencias*. Venezuela, Monte Ávila Editores.
- Darío, Rubén. 1984. *Poesías Completas*. México, Fondo de Cultura Económico, Biblioteca Americana. Estudio Preliminar de Enrique Anderson Imbert.
- Darío, Rubén. s.f. *Historia de mis libros*. En *Rubén Darío, El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros, Obras Completas, Volumen XVII*, Madrid, Editorial Mundo Latino.
- Duránd, Gilbert. 1993. *De la mitocrítica al mito análisis*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- Huidobro, Vicente. 1970. *Obras Completas*. Tomo I. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

-- Nervo, Amado. 1920. *Serenidad*. Madrid, Biblioteca Nueva, Imprenta de Juan Pueyo.

-- Nervo, Amado. 1920. *Almas que pasan*. Madrid, Biblioteca Nueva, Imprenta de Juan Pueyo.

-- Nervo, Amado. 1921. *Las ideas de Tello Téllez*. Madrid, Biblioteca Nueva, Imprenta de Juan Pueyo.

-- Nervo, Amado. 1946. *La amada inmóvil*. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe.

-- Parra, Nicanor. 1985. *Hojas de Parra*. Santiago de Chile, Ediciones Ganymedes.

-- Vargas Vila, José María. 1994. *Rubén Darío*. Venezuela, Editorial Ayacucho. Prólogo de Nelson Osorio.

-- Vernant, Jean Pierre. 1986. *La muerte en los ojos*. Barcelona, Editorial Gedisa

-- Westheim, Paul. 1983. *La calavera*. México, Fondo de Cultura Económico.

-- Zerán, Faride. 1992. "Las seducciones de Nicanor Parra". En *La Epoca, Temas de La*

Publicado en *La Epoca*, 13 de junio de 1993, pp. 13-15.



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.