

Profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Madrid, es autora de los libros *La génesis poética de Pablo Neruda* (1992) y *La maldición de Scheherezade. Actualidad de las letras centroamericanas* (1997); coautora de la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1996) y editora de varias obras contemporáneas. Ha publicado artículos en torno a temas tan diversos como el modernismo visionario, la vanguardia poética o las Américas de Calibán, y sobre autores como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Gonzalo Rojas, Alejo Carpentier, Virgilio Piñera y Miguel Ángel Asturias.

PABLO NERUDA, EN LA ENCRUCIJADA ANTIPOÉTICA

SELENA MILLARES

La historia de la poesía (...) es imposible de distinguir de la influencia poética, puesto que los poetas fuertes crean esa historia gracias a malas interpretaciones mutuas, con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos (...)

Todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas.¹

No son pocos los críticos que al abordar la obra nerudiana observan un antes y un después decidido por una fecha, 1958, y por un título, *Estravagario*, que habla de un cambio de piel en el devenir de esa escritura². Igualmente, muchas miradas interpretan ese cambio como índice del ascendente que ejerce el más carismático miembro de las nuevas promociones chilenas, por entonces amigo y discípulo dilecto de Neruda, Nicanor Parra. En efecto, abundan los testimonios que certifican ese diálogo fecundo de ambos, donde el proceso del relevo generacional se dibuja nítido en toda su complejidad. De esas tensiones se derivan fructíferas consecuencias en ambas poéticas, que de algún modo pueden traducir el itinerario de un siglo en la poesía de América Latina. Pero también hay consecuencias de un sabor más ácido, en la medida en que son usadas por las sempiternas acechanzas de la maledicencia para armar toda una batalla que exige alineamientos en uno u otro bando, con una exaltación de los personalismos que parece olvidar lo que tal vez sea lo más importante: ni más ni menos que la poesía.

No puede negarse que esa hostilidad nace ya en la evolución de las relaciones personales de maestro y discípulo; las manifestaciones directas o implícitas de mutua admiración van a desembocar en un frío distanciamiento, ya por el deseo del primero de mantener su protagonismo histórico, ya por la necesidad del segundo de reiterar una vez más el enfrentamiento de Layo y Edipo —que Bloom establece como ley de la historia de la creación artística—, y eliminar la figura del padre para poder forjar su propio camino, libremente. A partir de esos datos, críticos y poetas se hacen a menudo eco de las desavenencias, para exigir militancias en uno u otro bando de la guerrilla. Y sin duda hay fundamentos claros para esa actitud beligerante, que pueden entenderse a partir de la «melancolía de las influencias» con que el crítico de Yale explicara el problema de la sucesión literaria³, y que en este caso exaspera sus tintas. El problema, inherente al proceso creador, no pudo ser conjurado ni siquiera por Vicente Huidobro con sus postulados de poesía adánica; Neruda, por su parte, lo constata en muy diversas ocasiones, y habla de la originalidad como un fetiche falso que delata una era de derrumbe⁴, para afirmar que «el mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros, pues, qué sería de mí sin mis largas lecturas de cuanto

1 Harold Bloom, *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*, Caracas, Monte Ávila, 1973: 13, 106.

2 Vid. el poema "Pido silencio": «no crean que voy a morirme:/ me pasa todo lo contrario:/ sucede que voy a vivirme (...) Pido permiso para nacer» (*Estravagario*, Barcelona, Seix Barral, 1977: 10-11).

3 Retomo aquí algunas reflexiones que ya publiqué en el artículo "Chile: la generación dispersa", *Anales de literatura hispanoamericana*, 21 (1992): 265 y ss. En cuanto al resto del texto, reconsidera y desarrolla, con la distancia de los años transcurridos, análisis previos —tal y como la perspectiva de 25 años de este seminario nos proponía— que tienen su origen en mi libro *La génesis poética de Pablo Neruda. Análisis intertextual* (tesis doctoral), Madrid, Ed. Complutense, 1992.

4 «Yo no creo en la originalidad. Es un fetiche más, creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe. Creo en la personalidad a través de cualquier lenguaje, de cualquier forma, de cualquier sentido de la creación artística. Pero la originalidad delirante es una invención moderna y una engaño electoral. Hay quienes quieren hacerse elegir Primer Poeta, de su país, de su lengua o del mundo. Entonces corren en busca de lectores, insultan a los que creen con posibilidades de disputarles el cetro, y de ese modo la poesía se transforma en una mascarada» (Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974: 369).

5

Pablo Neruda, "Latorre, Prado y mi propia sombra" (discurso de incorporación a la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile como miembro académico, en marzo de 1962), en Pablo Neruda y Nicanor Parra, *Discursos*, Santiago, Nascimento, 1962, luego reproducido en *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978. Se respira en este texto la polémica que en esos momentos ronda a *Estravagario*.

6

Pablo Neruda, *Fin de mundo*, Buenos Aires, Losada, 1969: 74.

7

Publicado independientemente como libro (Santiago, Nascimento, 1963), figura entre los ejemplares de la biblioteca de Neruda, en La Chascona. Luego se incluirá en *Obra gruesa* (Santiago, Universitaria, 1969).

8

Con aire de travesura, su letra reza así: «La vida, qué lindos son los faisanes, la vida qué lindo es el pavo real, la vida qué lindos son los poemas de la Gabriela Mistral, la vida qué lindos son los faisanes, Pablo de Rokha es bueno pero Vicente vale el doble y el triple dice la gente, dice la gente sí, no cabe duda, que el más gallo se llama Pablo Neruda; corre que ya te agarra Nicanor Parra...» ("La Cueca de los Poetas", en Violeta Parra, *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, ANS Records, Miami, 1994).

9

«Nosotros y nosotras, otros y otras, poetas marxistas, neomarxistas, groucho marxistas, chilenos reciclados, náufragos reunidos, hijos de Violeta y John Lennon, Huidobro y Liv Ullman (...) [decretamos] válidas, legítimas y necesarias todas las tendencias y escuelas artísticas, incluso aquellas, surrealistas y románticas, clásicas y antipoéticas (...) neomahlerianas y retronerudianas, quilapayúnicas e intillimánicas, ociosas y comprometidas, vodka y coca-cola, de horno, fritas, pasadas y con pebre», cit.

se escribió en mi patria y en todos los universos de la poesía?»⁵. Algunos años después, en *Fin de mundo*, retorna al mismo motivo, pero esta vez desde un ángulo distinto: los escritores de nuestro siglo sufren el peso de los gigantes muertos («hemos subido la escalera/ con un saco sobre los hombros,/ con la pesada precedencia/ de los huesos más eminentes»); Balzac, Hugo, Tolstoy, Zola, Mallarmé y muchos otros se confabulan «y todos juntos aplastándonos/ no nos dejaban respirar, / no nos dejaban escribir/ no nos querían dejar,/ hasta que el tío Ubú Dada/ los mandó a todos a la mierda»⁶. El gesto, liberado de la gravedad de otros tiempos, acusa ya de algún modo la entrada en la nueva órbita antipoética. Por su parte, tanto Nicanor Parra como el resto de la generación del 38 reiteran ese sentir agónico, de zozobra entre la admiración y el rechazo, y de ahí que hicieran de la espontaneidad y la naturalidad su bandera, en tanto que la reacción hacia los padres poéticos adquiere los perfiles más virulentos. En su conocido "Manifiesto"⁷, Parra los condena implícitamente, y con tintes menos agresivos se observa la misma actitud en la "Cueca de los poetas" que musicara su hermana Violeta, donde el tono humorístico repite ese sentido de competencia entre gigantes⁸. Es así como se repite una y otra vez el enfrentamiento de maestro y discípulo como en una nueva y diabólica invención de Morel, y el parricidio necesario explica la más reciente poesía chilena, anegada por la sombra de ese duelo de titanes. En 1981 se leía entre las líneas de la "Declaración de Rotterdam" esa problemática⁹, o en las afirmaciones de Gonzalo Millán, quien afirma que «el concepto nerudiano de 'poesía impura' alentó y encauzó mi preferencia por objetos y reali-

por Soledad Bianchi, "Ya que estamos aquí aprendamos algo. La (joven) poesía de hoy/ Neruda/ La poesía (joven) de hoy" (1983), en *Poesía chilena*, Santiago, Documentas/Cesoc, 1990: 125.

10 Soledad Bianchi, *Entre la lluvia y el arcoiris*, Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983: 53.

11 Mauricio Redolés, *Poemas urgentes*, edición mimeografiada cit. por Soledad Bianchi en "La joven poesía chilena", *Arte y cultura*, Rotterdam, Instituto para el Nuevo Chile, 1982: 17.

12 Nicanor Parra, "Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda", en Pablo Neruda y Nicanor Parra, *Discursos*, Santiago, Nascimento, 1962: 19.

dades tradicionalmente antipoéticas»¹⁰. De este modo, el reconocimiento de esa claustrofobia se desenvuelve por terrenos diversos, desde la aceptación resignada que muestran estas afirmaciones hasta la iconoclasia furiosa o carnavalizadora. Pero también se manifiesta en homenajes casi religiosos, o en la melancolía sin ambages que traduce la "Composición escolar" de Mauricio Redolés:

Para los jóvenes chilenos que nos dedicamos a esto
[de la poesía
mistral, huidobro, neruda, de rokha, pezoa vélez, parra
por mencionar sólo algunas estrellas locales
son la cordillera de los andes
y nosotros
los de hoy en la mañana
no alcanzamos ni a esos montoncitos de arena
que hacen los enamorados en las playas...¹¹

El propio Parra, integrado aquí en esa monumentalidad cordillerana que al tiempo cobija y abruma a la nueva poesía chilena, usaba la misma imagen cuando, en su "Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda", pronunciado en la Universidad de Chile en 1962, se refería al poeta de Temuco y rompía una lanza por él: «Para algunos 'lectores exigentes' el *Canto General* es una obra dispareja. La Cordillera de los Andes es también una obra dispareja, señores 'lectores exigentes'»¹².

Nicanor Parra, que ya ha visto consolidada su tarea creadora desde la publicación de *Poemas y antipoemas* (1954), comienza con palabras significativas ese discurso: «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». El reconocimiento a un magisterio poético, así como la memoria de una amistad, se imbrica con el elogio hacia un hombre comprometido con su pueblo y su tiempo. Parra cita versos de 1952 en que celebraba el regreso de Neruda tras el destierro, donde lo nombra como «obrero de la paz» y «noble peregrino», como «mensajero de la patria libre» y «amigo fraternal»; sin embargo, la sinceridad del saludo no es incompatible con la defensa de un espacio para la tarea propia, y adviene la cabriola antipoética: «hablando de peras el antipoeta puede salir perfectamente con manzanas, sin

que por eso el mundo se vaya a venir abajo. Y si se viene abajo, tanto mejor, esa es precisamente la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apollados de las instituciones caducas y anquilosadas». Frente al poeta-soldado y su cruzada, se proclama que «la verdadera seriedad es cómica», que hay otros caminos transitables, y ese paréntesis reivindicativo se cierra para terminar con un saludo a una obra titánica que no corresponde «a un poeta de salón ni a un buda absorto en la contemplación del ombligo»¹³. La impostura del antipoeta, la ironía y la travesura, no pueden dejar de leerse entre las líneas de ese discurso, donde se respira una situación tensa que habla de un conflicto de sucesión generacional, desvelada en el “Manifiesto”, donde se critica el elitismo, endiosamiento y aburguesamiento de las voces de la vanguardia, que en el caso chileno están representadas por Huidobro (pequeño dios), Neruda (vaca sagrada) y De Rokha (toro furioso)¹⁴. Por otra parte, no deja de ser significativa la alabanza del poema «El hombre invisible» que abre las *Odas elementales* (1954)¹⁵, donde ya se respiraba la cercanía de las nuevas propuestas que Neruda conoce manuscritas desde mucho antes (y de cuyos méritos Parra se siente de algún modo partícipe). La ósmosis entre ambas poéticas va a ser entonces una realidad que no puede esconderse entre los contradictorios gestos de afecto o distancia que signan la relación de estos artífices de la palabra; son tiempos en que las condiciones para el relevo generacional están ya servidas¹⁶. Mucho después, en declaraciones a Benedetti, Parra comentará: «Para ser sincero, Neruda fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino, entonces había que pensar las cosas en términos de este monstruo (...) Neruda no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos y, por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si ésta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos»¹⁷. Elocuentes términos que hablan de nuevo de la melancolía de las influencias en toda su paradójica acritud, donde conviven las más ásperas acusaciones

y críticas, frecuentes en los *artefactos*, con reconocimientos como el que recoge Luis Poirot en su *Retratar la ausencia*: «Neruda era un seductor y cazador de almas. Pablo es una de las personas más interesantes, más apasionantes que he conocido. Sabía cautivar al interlocutor y además era buen amigo y trataba de ayudar a la gente. A mí trató de ayudarme más de cuarenta veces, pero yo era díscolo y no le dejaba que me ayudara, porque no quería sentirme comprometido con él»¹⁸. Por otra parte, la corriente de simpatía de Neruda hacia Parra también cuenta con sólidos testimonios, entre los que cabe señalar el texto con que se avala la primera edición de los *Poemas y antipoemas*¹⁹, y donde se hablaba de una singularidad que se parangonaba con la de Miguel Hernández. Neruda fue de los primeros que reconocieron el valor de la escritura antipoética, y no sólo animó a su autor a continuar en esa veta nueva sino que de algún modo colaboró para que viera la luz, ya que el azar había hecho que se perdieran los únicos manuscritos en Melipilla, en cierto viaje que varios poetas hicieron a Isla Negra, y la mediación de las gestiones de Neruda logró que apareciera la maleta que Parra olvidara en un autobús²⁰.

En definitiva, todo lo hasta aquí señalado habla de la honda imbricación de la obra de ambos poetas, a pesar de sus diferencias abismales. En lo personal llegaron a ser amigos entrañables; en la obra de creación, Parra fundó su revolución en la negación de su maestro: su sacrificio ritual no está exento de contradicciones, reconocimientos y la conciencia de una implícita e ineludible filiación. Neruda, por su parte, no fue inmune a esas innovaciones, y su poética da un vuelco que comienza a testimoniar *Estravagario*, libro

«poeta transgeneracional» en su artículo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” (1968); comenta ahí que en *Estravagario* Neruda «quizás está más cerca de Nicanor Parra que de su propia poesía de 20 ó 30 años atrás (en *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana, Letras Cubanas, 1995: 110).

17
Mario Benedetti, “Nicanor Parra o el artefacto con laureles”, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha, 1981: 46.

18
Luis Poirot, *Neruda. Retratar la ausencia*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987: 62.

19
El texto completo dice así: «Entre todos los poetas del sur de América, poetas extremadamente terrestres, la poesía versátil de Nicanor Parra se destaca por su follaje singular y sus fuertes raíces. Este gran trovador puede de un solo vuelo cruzar los más sombríos misterios o redondear como una vasija el canto con las sutiles líneas de la gracia. La vocación poética de Nicanor Parra es tan poderosa como lo fuera en Miguel Hernández. Su madurez lo lleva a las exploraciones más difíciles, manteniéndolo entre la flor y la tierra, entre la noche y el sonido, pero regresa de todo con pies seguros. En toda la espesura de la poesía quedarán marcadas sus huellas australes.

Esta poesía es una delicia de oro matutino o un fruto consumado en las tinieblas. Como lo mande el poeta Nicanor nos dejará impregnados de frescura o de estrellas» (Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1954).

Por otra parte, aún se conserva en la Fundación Neruda la primera edición de los *Poemas y antipoemas* con la dedicatoria «A Pablo y Delia con el abrazo de Nicanor. 5-VIII-54».

20
Anécdota reproducida en entrevista con Leonidas Morales (La poesía de Nicanor Parra, Santiago, Universidad Austral/Andrés Bello, 1972).

Pablo Neruda, en la encrucijada antipoética
SELENA MILLARES

13
Ibid.: 9;11-12; 48.

14
En la misma línea se sitúa un artefacto reciente de Nicanor Parra que me apunta el profesor Alain Sicard y que parodia versos conocidos de *Altazor*: «Los cuatro grandes poetas de Chile son tres: Ercilla y Rubén Darío».

15
«Yo me río/ me sonrío/ de los viejos poetas,/ yo adoro toda/

la poesía escrita,/ todo el rocío,/ luna, diamante, gota/ de plata sumergida,/ que fue mi antiguo hermano,/ agregando a la rosa,/ pero/ me sonrío,/ siempre dicen «yo» (...) nadie sufre en sus versos» (Pablo Neruda, *Odas elementales*, Madrid, Cátedra, 1982: 59 y ss).

16
De interés puede ser aquí recordar la consideración que Roberto Fernández Retamar hace de Neruda como

21
Pablo Neruda, 1974: 405.

22
Pablo Neruda, *El fin del viaje*, Barcelona, Seix Barral, 1982b: 37-39.

23
Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1971. Las ilustraciones, preparadas por Jaime González Barahona y Viviana González Muñoz, evocan una estética decimonónica con tintes de absurdo y algunas pinceladas de humor. Hay una estufa para "Defensa del árbol", una silla de dentista para "Preguntas a la hora del té", un ataúd para "Un día feliz", maletas vacías para "Recuerdos de juventud", etc.

24
José Miguel Ibáñez Langlois, *Rilke, Pound, Neruda. Tres claves de la poesía contemporánea*, Madrid, Rialp, 1978: 196s.

25
Marlene Gottlieb, *No se termina nunca de nacer. La poesía de Nicanor Parra*, Madrid, Playor, 1977: 12.

26
René de Costa, *The Poetry of Pablo Neruda*, Cambridge, Massachusetts, Harvard U.P., 1979: 180. Del otro lado, Leonidas Morales afirma que Parra nace a partir de la oposición a Neruda: «Lo que Parra tenía a la vista era la poesía de Neruda: una sensibilidad, un modo, una vigencia de lenguaje y visión. Representaba el «adversario» que nos explica el «anti» con que la poesía de Parra nace históricamente. Porque es en lucha contra ese fondo que Parra modela la «figura» de su poesía. No se trata, pues, de una negación suicida, sino de un proceso de diferenciación y descubrimiento de sí mismo a partir de una resistencia» (Morales, 1972: 90).

27
Vid. el poema de *Estravagario* "Cierta cansancio".

Pablo Neruda, en la enrucijada antipoética

SELENA MILLARES

hacia el que mostrara especial predilección: «De todos mis libros, *Estravagario* no es el que canta más, sino el que salta mejor. Sus versos saltarines pasan por alto la distinción, el respeto, la protección mutua, los establecimientos y las obligaciones, para auspiciar el reverente desacato. Por su irreverencia es mi libro más íntimo. Por su alcance logra trascendencia dentro de mi poesía. A mi modo de gustar, es un libro morrocotudo, con ese sabor de sal que tiene la verdad»²¹. Las *Odas elementales* se hacían ya eco de esas propuestas parrianas ya conocidas, en estado inédito, desde mucho tiempo antes, y a partir de entonces la coloquialidad, el humor o el talante desacralizador y lúdico tendrán una nueva presencia en su andadura, si bien ni se hacen centrales ni se contradicen con la coherencia de un largo itinerario. Circunstancias políticas y personales dañaron aquella amistad fecunda, y ambos poetas se empeñaron en borrar sus huellas. Parra se negó a que el prólogo de Neruda volviera a reproducirse en las sucesivas ediciones de sus *Poemas y antipoemas*, y Neruda no incluye en libro, en vida, el poema-caligrama "Una corbata para Nicanor", publicado en julio de 1967 en la revista *Postal* e incluido en la recopilación póstuma *El fin del viaje*:

El
hace
vino
de
estos
frutos
brutales
que
brotan
de
su
propia
parra,
o de
la burla
que
se
hace
racimo
...
Este es el hombre
que derrotó
al suspiro
y es muy capaz

de encabezar
la decapitación
del suspirante.²²

La tipografía dibuja esa corbata que se regala y contribuye al espíritu lúdico de la composición, como poco antes hiciera Parra sistemáticamente en sus *Canciones rusas* (1964-67), o el propio Neruda ya en 1958, de modo que ambos recuperan un gesto habitual de las vanguardias. Igualmente, la edición de los *Poemas y antipoemas* de 1971²³, así como los *Artefactos* (1972) y los *Chistes para desorientar a la poesía* (1983), reiteran la incorporación que *Estravagario* hace de materiales gráficos. El nuevo aliento de juego y desenfado se muestra desde la primera página, donde una colección de manos señaladoras acompaña el caligrama que inaugura el libro. Después, gestos macabros debidos a la pluma de Posada ilustrarán con esqueletos que ríen y bailan los poemas "No tan alto" y "Laringe", tal vez los más parrianos del libro. El dibujo de un reloj de bolsillo acompaña el poema metafísico y quevedesco "Ya se fue la ciudad", y "No me hagan caso" —que en su título proyecta la autoironía antipoética— está ilustrado con un payaso equilibrista.

La confluencia de esas dos poéticas disímiles que cristaliza en *Estravagario* ha sido observada por la crítica en muy diversas ocasiones. Mientras Ibáñez Langlois consideraba que la antipoesía estaba ya adelantada en *Residencia en la tierra*²⁴, Marlene Gottlieb observa una «influencia» de Parra en *Estravagario*²⁵, que se extiende al *Libro de las preguntas*. Asimismo, René de Costa insiste en esa filiación cuando habla de una repentina ausencia de solemnidad y una frivolidad no casual en la obra: «In this work Neruda, utilizing many of the techniques and procedures of Parra's *Poemas y antipoemas* (1954), began a whole new stage in his own poetry and contributed to the public acceptance of a radically different type of literary expression (...) Essentially it is a colloquial mode of literary discourse, more chatty and less reasoned than that of the elemental odes»²⁶. En efecto, la lectura minuciosa de los textos de ambos autores sí ofrece diversas concomitancias de interés en la actitud desacralizadora y desencantada o escéptica²⁷, como el humorismo lúdico y el absurdo. Sin embargo, también hay que señalar las distancias,

que se centran en el tratamiento del tema amoroso y el tono de melancolía, en contradicción directa con la proscripción antipoética de lo sentimental²⁸. El amor constante más allá de la muerte de Neruda, quien bebe directamente de las aguas de Quevedo, contrasta con la muerte constante más allá del amor que Parra le opone en su también devota lectura del poeta español. El modo *estravagario* de afrontar el tema de la muerte —que lo convierte en eje central de sus obsesiones, e inaugura así lo que José Carlos Rovira ha llamado una «escritura a contra-muerte»²⁹— es uno de los aspectos más reveladores con respecto al intertexto de Parra, cuyo humor negro quiere conjurarla y con un tono agresivo convoca su presencia para carnavalizarla con tintas cada vez más satíricas, como puede percibirse en la distancia entre “Lo que el difunto dijo de sí mismo”³⁰, de *Versos de salón*, donde el cadáver rememora sus avatares terrenales, y “Descansa en paz”, de *Hojas de Parra*, que extrema el escarnio de ese motivo con las increpaciones del difunto contra los vivos. Igualmente, en el nerudiano “No tan alto” la familiarización con la muerte anula su anterior gravedad residencial, y el tono aminora también el protagonismo del hablante lírico, que ahora va a ser tan mortal y anónimo como cualquiera («Aprenderemos a morir. / A ser barro, a no tener ojos. / A ser apellido olvidado»³¹). Va a sentir miedo y a reconocerlo: «Tengo miedo de todo el mundo, / del agua fría, de la muerte/ Soy como todos los mortales, / inaplazable»³². La risa va a ser el mejor antídoto para la desolación de las postimerías, y los versos de “Y cuánto vive?” o “Pastoral” a ella se acogen. Sintomático de este cambio de rumbo es también “Laringe”, donde el humor negro se vierte en el coqueteo con la muerte, así como en los mecanismos de lo fantástico, con la inclusión de vocablos malsonantes que en otros momentos eran impensables en la poesía de Neruda:

Ahora va de veras dijo
la Muerte y a mí me parece
que me miraba, me miraba.
(...) En un principio me hice humo
para que la cenicienta
pasara sin reconocermé.
Me hice el tonto, me hice el delgado,
me hice el sencillo, el transparente:

sólo quería ser ciclista
y correr donde no estuviera.
Luego la ira me invadió
y dije: Muerte, hija de puta,
hasta cuándo nos interrumpes?³³

Mucho después, en los versos de “Piedra fina”, de *El corazón amarillo*, la vinculación de la muerte con lo lúdico y lo fantástico se imbrica una vez más con el quehacer de Parra:

Otra vez asistiendo a un largo,
a un funeral interminable,
entre los discursos funestos
me quedé dormido en la tumba
y allí con grave negligencia
me echaron tierra, me enterraron:
durante los días oscuros
me alimenté de las coronas,
de crisantemos putrefactos.
Y cuando resucité
nadie se había dado cuenta.³⁴

Por otra parte, el hablante *estravagario* insiste una y otra vez en la democratización de la poesía que el *hombre invisible* postulaba en las odas elementales (y mucho más radicalmente, también Parra en su “Montaña rusa”):

La vanidad anda pidiéndonos
que nos elevemos al cielo
(...) Y así olvidamos menesteres
deliciosamente amorosos,
se nos olvidan los pasteles,
no damos de comer al mundo.³⁵

28
Ya lo observa Bellini: «il libro è nato in una ben definita atmosfera sentimentale, dominata dall'amore. La nota romantica, mai ripudiata da Neruda, si manifesta attraverso la particolarità grafica. Le illustrazioni, che dovrebbero dare alla raccolta il tono esteriore della stravaganza, aprono, in realtà, colo loro misurato romanticismo, soprattutto i disegni tratti dalle opere di Verne, una prospettiva interessante su un panorama sentimentale che rivela, nella novità dell'impostazione, una continuità sostanziale, e nel poeta nuovo il vecchio filone» (*La poesia di Pablo Neruda da 'Estravagario' a 'Memorial de Isla Negra'*, Padova, Liviana Editrice, 1966: 8).

29
José Carlos Rovira, “1935: fragmentos y personas de otra encrucijada nerudiana”, *Nerudiana*, 1 (1995): 185.

30
«Los funerales fueron muy bonitos./ El ataúd me pareció perfecto./ (...) ¡No se rían delante de mi tumba/ porque puedo romper el ataúd/ y salir disparado por el cielo!» (Nicanor Parra, *Obra gruesa*, Santiago, Andrés Bello, 1983: 97). Parra se acoge al concepto del esperpento de Valle-Inclán, uno de sus maestros reconocidos, quien lo definía como una superación del dolor y de la risa, como las conversaciones de los muertos cuando desde la otra ribera

cuentan historias de los vivos. En su “Madrigal”, de *Poemas y antipoemas*, sigue Parra esos planteamientos y también la célebre teoría de los espejos: «Yo me haré millonario una noche/ gracias a un truco que me permitirá fijar las imágenes/ en un espejo cóncavo. O convexo./ Me parece que el éxito será completo/ cuando logre inventar un ataúd de doble fondo/ que permita al cadáver asomarse a otro mundo» (Parra, 1983: 30). Neruda, por su parte, y por otra vía, llegaba también a esas estrategias discursivas que disuelven las fronteras entre los vivos y los muertos: la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters, con su colección de epitafios que reconstruyen la historia de todo un pueblo, está en la base de las intervenciones que configuran “La tierra se llama Juan”, de *Canto General* —por ejemplo, la de Margarita Naranjo, salitrea muerta tras una huelga—; después, Neruda vuelve a ese recurso en su producción de los últimos años: «Quiero salir de mi tumba, yo muerto, por qué no?/ Por qué los prematuros van a ser olvidados?/ Todos son invitados al convite» (Pablo Neruda, “Los invitados”, 2000, Barcelona, Lumen, 1974b: 60).

31
Pablo Neruda, 1977: 29.

32
Poema “El miedo”, *ibid.*: 34.

33
ibid.: 85.

34
Pablo Neruda, *El corazón amarillo*, Barcelona, Lumen, 1977b: 28. Otro ejemplo valioso de estas vertientes puede hallarse en “Metamorfosis”, donde se realiza una involución temporal afín al viaje a la semilla de Carpentier: «...hasta que no vi de mí mismo,/ de mi retrato en el espejo/ sino una cabeza de mosca,/ un microscópico huevillo/ volviendo otra vez al ovario» (*Fin de mundo*, Buenos Aires, Losada, 1969: 70).

35
Neruda, 1977: 119-120.

36
Ibid.: 17.

37
De especial interés al respecto es el artículo de Hernán Castellano Girón “Neruda humorista”, que reconoce en la vanguardia antecedentes del humor nerudiano pero también considera «el filón de la antipoesía» como integrado dialécticamente en la fase última de Neruda (*Araucaria de Chile*, 26, 1984: 57-65).

38
Neruda, 1977: 21-22. Este particular trasunto del medieval juego de ajedrez con la muerte tiene antecedentes en Baudelaire, como puede verse en los poemas “El reloj” —«¡Acuérdate que el tiempo es un jugador ávido/ que gana sin trampa, en todo lance!»— y “Spleen”: «...mientras que en un juego lleno de sucios perfumes,/ herencia fatal de una vieja hidrópica/ la bella sota de corazón y la dama de pique/ charlan sinies-tramente de sus amores difun-tos» (Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1977: 228, 198). Neruda, por su parte, reitera el recurso en otras ocasiones, como en “La insepulta de Paita” («en la baraja del incendio:/ en el juego de vida o muerte», *Cantos ceremoniales*, Barcelona, Seix Barral, 1980: 25), o “A la baraja”:

Sólo seis oros,
siete
copas, tengo.

Y una ventana de agua.

Una sota ondulante,
y un caballo marino
con espada.
(...) Ahora que me digan
qué juego, qué adelanto,
(...) Que alguien mire y me diga,
mire el juego del tiempo,
las horas de la vida,
las cartas del silencio,
la sombra y sus designios,
y me diga qué juego
para seguir perdiendo.

(*Memorial de Isla Negra*,
Barcelona, Seix Barral,
1976: 234-235)

39
Pablo Neruda, *El corazón amarillo*, Barcelona, Lumen, 1977b: 19.

Pablo Neruda, en la encrucijada
antipoética

SELENA MILLARES

Títulos como “No me hagan caso”, “Has-ta luego, hasta que me olvides” o “Si quieren no me crean nada” hablan de esa desacraliza-ción de la voz antes oracular y profética —así como el paso del «yo soy» del *Canto general*, casi bíblico, al «muchos somos» de *Estrava-gario*—, y lo mismo ocurre con la provoca-ción al lector: «Ahora contaré hasta doce/ y tú te callas y me voy»³⁶. Por otra parte, el tono travieso y desenfadado es una novedad respec-to a la trayectoria anterior de Neruda —con raras excepciones, como el poema residencia-rio “Walking around”, en que se habla de la delicia de asustar a un notario con un lirio cortado³⁷—, y a menudo se alía con el absurdo, como en el caso de “Baraja”, que parece reiterar el onirismo de los tiempos residencia-rios, ahora recuperado; en él las imágenes visionarias asocian los días de la semana con una baraja alucinante:

Martes maligno, sota
del amor desdichado,
llega bailando
con
el filo de una espada.
(...) Sábado, dama negra
nocturna, coronada
con corazones rojos,
danza, bella, en el trono
de las cervecerías,
moja los pies del naipe
cantando en las esquinas:
cubre con su paraguas
tus alhajas bermejas
y canta hasta que caigas
en el Domingo blanco,
como un regalo de oro,
como un huevo en un plato.³⁸

Ese humor, a veces sarcástico, a veces desenfadado o como aquí absurdo, va a rea-

40
Ibid.: 29. El gesto irreverente de raigambre vanguardista confluye con el papirotazo antipoético, si bien Parra extrema la cabriola divertida y fantástica, con visos de humor negro en más de una ocasión, para referirse al amor en poemas como “Violación” (donde un sillón es acusado de faltarle el respeto a una silla y declarado culpable a pesar de que ella se había desnudado mien-

tras él hablaba por teléfono), o “Debajo de mi cama” (cuyo protagonista tiene enterrada a su esposa bajo el lecho y la hace volver en las noches frías), ambos de *Hojas de Parra*.

41
Pablo Neruda, *Libro de las preguntas*, Buenos Aires, Losada, 1975: 7; 18; 30; 33; 56; 29; 44. El desencanto y la duda emergen en el otoño del

parecer en el resto de la andadura nerudiana, y puede constatarse en poemas como “El gran orinador” de *Defectos escogidos*, o “El pollo jeroglífico” y “Una situación insostenible” de *El corazón amarillo*. En este último la narrativa se conjuga con lo fantástico para contar la historia de la familia Ostrogodo, que ve invadida de difuntos su casa:

Lentamente, como ahogados
en los jardines cenicientos
pululaban como murciélagos,
se plegaban como paraguas
para dormir o meditar...³⁹

En otro poema, “Piedrafina”, el hablante, un ser «desmedido», se encuentra con una mujer diminuta que se enamora de su nariz, la cual se convierte en trompa de elefante y la levanta hasta las ramas de un cerezo:

Aquella mujer rechazó
mis homenajes desmedidos
y nunca bajó de las ramas:
me abandonó. Supe después
que poco a poco, con el tiempo,
se convirtió en una cereza.⁴⁰

Igualmente, humor y absurdo se aúnan en el singular *Libro de las preguntas*, cuya sintomática melancolía rescata el candor de la infancia con latidos también aforísticos y gre-guerizantes:

Cuál es el pájaro amarillo
que llena el nido de limones?

Qué hace una mosca encarcelada
en un soneto de Petrarca?

Es verdad que el ámbar contiene
las lágrimas de las sirenas?

Entonces no era verdad
que vivía Dios en la luna?

Sufre más el que espera siempre
que aquel que nunca esperó a nadie?

De qué se ríe la sandía,
cuando la están asesinando?

Hay algo más tonto en la vida
que llamarse Pablo Neruda?⁴¹

La distancia entre el hablante de estos últimos versos y la voz del ya lejano «Yo soy» del *Canto general* muestra a las claras un nuevo perfil en la andadura proteica de Neruda, cuyas sucesivas muertes y resurrecciones desembocan en un escepticismo que no puede velarse. Así, las humoradas de mayor o menor calibre arrancan de *Estravagario* para señalar también un aire de época, lo que se conjuga con la vena iconoclasta de los años veinte y treinta, el viaje al corazón de Quevedo grabado a fuego ya para siempre, o la inmediatez del quehacer parriano. Sin embargo, ya se ha anotado la presencia de un rasgo diferencial que aleja la nueva etapa nerudiana de su paralelo poético: el privilegio del sentimiento⁴². En su proceso desacralizador, Parra desplaza también a la mujer de su antiguo altar poético, para convertirla en enemiga o simple objeto del deseo. Sin embargo, Neruda permanece fiel a su liturgia erótica, y no llega nunca a proscribir lo sentimental de sus versos.

Todas estas reflexiones nos pueden llevar a una mirada distinta de la que, sobre la polémica de las prioridades establecida en torno a *Estravagario*, enardecía las opiniones críticas en los primeros años de su publicación. Ya en el fin de siglo, con las aguas más serenas tras tantas marejadas, la mirada también cambia, y la perspectiva relativiza esos acontecimientos y atempera sus tintas. En efecto, el devenir de las letras y del pensamiento estético ha decretado la definitiva muerte del ideal romántico de originalidad que aún rondaba las inquietudes de los vanguardistas, en tanto que la posvanguardia arrasa con esos prejuicios y la crítica desdeña el ya caduco concepto de influencias para hablar de intertexto, y establecer como nota definitoria de la obra literaria el forjarse siempre como doble —pues nombra la otredad—, o como palimpsesto que cobija la latencia de textos precedentes que en ella dialogan, en lo que Bakhtin llamó *heteroglosia*⁴³. De este modo, el texto literario adquiere su entidad al funcionar como máquina perturbadora⁴⁴ que conjura una y otra vez la posible fosilización del río de la poesía en clichés que bloqueen el impulso de la imaginación. Y en este sentido, qué mejor ejemplo que las escrituras de Neruda y Parra para hablar de ese movimiento fecundador que quema las naves para arriesgarse en una nueva aventura. Y no puede olvidarse aquí

que la misma tarea necesaria ejercida por el antipoeta en los años cincuenta la ejecutó Neruda en una polémica paralela que en los años treinta adquiere notables dimensiones. Su antagonismo con Juan Ramón Jiménez y la batalla entre poesía pura e impura está escalada de tanta virulencia como contradicciones, las cuales delatan, como en la situación análoga que aquí se estudia, el doble sentir de admiración y rechazo que domina a sus protagonistas. En efecto, también Parra fue acusado por el Padre Salvatierra de ser, según sus términos, demasiado sucio para ser inmoral, y Pablo de Rokha no dudó en considerarlo brutal y nauseabundo⁴⁵. Igualmente, Juan Ramón Jiménez se ocupó de dejar constancia por escrito de su animadversión hacia la poesía impura que Neruda defendía en dos textos publicados en 1935 en la revista *Caballo verde*, “Sobre una poesía sin pureza” y “Conducta y poesía”. El blanco de estos dardos es la poesía minoritaria y aséptica, en tanto se reclama un retorno a la inmediatez que la humanice. El primero defiende una poesía «penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena (...) sin excluir deliberadamente nada (...) Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada. Quien huye del mal gusto cae en el hielo». En el segundo caso la crítica se hace más personal: «ha llegado ya la hora de envilecernos. La dolorida hora de mirar cómo se sostiene el hombre a puro diente, a puras uñas, a puros intereses. Y cómo entran en la casa de la poesía los dientes y las uñas y las ramas del feroz árbol del odio», porque, nos dice, no queda nada de «las pequeñas conspiraciones del silencio (...) y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre»⁴⁶.

Las airadas respuestas de Juan Ramón a esas proclamas toman forma de ácida caricatura en 1939, y sin embargo incluso ahí se transparenta una secreta admiración: «Siempre tuve a Pablo Neruda por un mal poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales (...) Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el des-

poeta, y se alimentan también de un sentir de época que sucede a la euforia de tiempos anteriores. La recurrencia a preguntas sin respuesta ya se encuentra, por otra parte, en obras anteriores, como el propio *Estravagario*: «Ya sabes o vas a saber/ que el tiempo es apenas un día/ y un día es una sola gota?» (1977: 45).

42

En el caso de *Estravagario*, valga como ejemplo de esa actitud el poema “Amor”, o el alineamiento con la ternura en “Al pie desde su niño”:

«El pie del niño aún no sabe que es pie,
y quiere ser mariposa o manzana...» (1977: 59).

43

Vid., respectivamente, Julia Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, 239: 438-465; Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989; Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin, Texas U.P., 1982: 324.

44

Vid. Laurent Jenny, “La stratégie de la forme”, *Poétique*, 27: 257-281.

45

Vid. Víctor M. Valenzuela, “Nicanor Parra: An Antipoet Poet”, *Inter-American Review of Bibliography*, XIX, 4 (1969): 434-438.

46

Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978: 140-141; 137. Vid. al respecto de esta polémica Ricardo Gullón, “Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez”, *Hispanic Review*, 39, 2 (1971): 141-166.

47

Juan Ramón Jiménez, "Pablo Neruda" (1939), *Españoles de tres mundos. Viejo mundo, Nuevo mundo, Otro mundo (Caricatura lírica), (1914-1940)*, Buenos Aires, Losada, 1958: 124-127.

48

«Mi larga estancia actual en las Américas me ha hecho ver de otro modo muchas cosas de América y de España(...), entre ellas la poesía de usted. Es evidente ahora para mí que usted expresa con tanto exuberante [sic] una poesía hispanoamericana jeneral auténtica, con toda la revolución natural y la metamorfosis de vida y muerte de este continente... Y el amontonamiento caótico es anterior al necesario despejo definitivo, lo prehistórico a lo poshistórico, la sombra turbulenta y cerrada a la abierta luz mejor. Usted es anterior, prehistórico y turbulento, cerrado y sombrío" (cit. por Gullón, 1971: 154).

49

Comenta Iván Carrasco que «la antipoesía se funda en el proyecto de representar literariamente la imposibilidad estética de reproducir el arte tradicional en forma auténtica, es decir, de modo que un amplio sector de nuestra sociedad pueda sentirse identificado con él (...) la antipoesía se presenta como la escritura de la impotencia expresiva, es decir, de la imposibilidad del poeta actual de escribir poemas según las reglas poéticas convencionales", en "La antipoesía: escritura de la impotencia expresiva", *Estudios Filológicos*, n.17 (1982): 69. Al respecto, cabe anotar la diferencia entre la posmodernidad entendida como período que parte desde fines del XIX y está sellada por el anarquismo intelectual y la crisis del cristianismo (Toynbee), y en sentido más estricto, el que parte desde los años cincuenta del siglo XX, signado por la contracultura y la crisis de las ideologías.

50

Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1987: 77.

51

Oliverio Girondo, *Obras*, Buenos Aires, Losada, 1994: 148.

Pablo Neruda, en la encrucijada antipoética

SELENA MILLARES

perdicio, el detrito, tal piedra, cuál flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos»; concluye definiendo esa escritura como «caótica, periodística, palúdica», «jeroglífico palpitante», pues «Pablo Neruda no es en realidad sino un abundante, descuidado escritor realista de desorbitado romanticismo; en sus mejores momentos, un realista 'casi' mágico»⁴⁷. Posteriormente, en su "Carta a Pablo Neruda" (1942), Juan Ramón matiza y modera sus opiniones, y ya desde la orilla americana declara comprender el sentido de esa escritura genésica⁴⁸. Con el tiempo, esa figura de anticristo que interpretara el poeta de Temuco frente a la sacralidad oracular de Juan Ramón va a encontrar su contrarréplica, y la historia se repite. De nuevo se siente la necesidad de abrir ventanas en esa casa poética donde ya el aire se enrarecía, y es ahí donde Nicanor Parra va a adquirir el nuevo protagonismo, en tanto las jóvenes generaciones aplauden su sintonía con el compás de los nuevos tiempos. Las concomitancias de ambos chilenos no son pocas —genio, insurrección, incluso genealogías afines que nombran a Quevedo o al surrealismo—, pero Parra renuncia a ese discurso utópico y profético que Neruda esgrimía y se incorpora al tren de los nuevos sentires, que hablan de una literatura del desencanto —ya en los *beatniks*, en los años cuarenta—

y del agotamiento, como la nombrara John Barth en 1967. Son los tiempos de un nuevo individualismo que desconfía de los grandes relatos (Lyotard), y lo popular será la alternativa a la demagogia de los códigos dominantes⁴⁹. No se trata de un nihilismo trágico, sino de la desublimación de aquellas quimeras para dejar paso a una cultura que intenta «levantar barreras contra las emociones y dejar de lado las intensidades afectivas»⁵⁰, que se refugia en un extremo escepticismo. Las consecuencias literarias tienen una expresión paradigmática en la subversión parriana, así como en su viaje abisal hacia el silencio al que finalmente se acoge. Ambos poetas interpretan trayectorias fecundas y necesarias, señeras en el devenir de las letras de nuestro siglo en América Latina. En los tiempos de la vanguardia, otra voz poderosa, Oliverio Girondo, afirmaba en sus *Membretes* que «la poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta»⁵¹. Neruda y Parra protagonizan en distintos momentos esa necesaria ruptura y revelación para alumbrar nuevos caminos en un panorama que lo necesitaba. Esa es su grandeza, y más allá de actitudes militantes o excluyentes la historia de la poesía así lo confirma.
