

In memoriam / Nicanor Parra: vencedor de la muerte / José Homero

In memoriam / Nicanor Parra: vencedor de la muerte / José Homero

  «Cuando después de siglos de enseñanza / se derrumba una ceiba, / el boquete de sol que se construye / crea opiniones sobre la existencia  », leemos en Segunda intención, suerte de poética que dilucida la postura de Carlos Pellicer frente a la exuberancia y la lujuria del trópico. Estrofas atrás había expuesto:   «El problema del bosque es exceso de vida / ya no hay dónde poner nada  », sentencia que a trasluz podría leerse como infidencia de la decepción en la corriente telúrica.

               El problema de los grandes árboles es que no dejan ver. No recurro a la fórmula habitual para denostar las generalidades que ocultan los matices, sino que enuncio un conflicto. Los colosos arbóreos cooptan el paisaje, acopian territorio, acaparan la luz drenando el desarrollo de otras especies. Gozan sólo los parásitos. Esta condición no es ajena a la poesía. Efraín Huerta, un poeta bajo la sombra de Pablo Neruda, comprendió muy joven el sustrato vegetal; así, para referirse a los seguidores de T. S. Eliot dentro del panorama mexicano de los años treinta, los llam     «elotitos  » que habían aparecido como hongos tras las lluvias. Para existir, un poeta requiere de aire y área, a menos que se resigne a esa servidumbre.

  Ay de los grandes árboles

               cuando el rayo volatiza

               las torres de la atmósfera!

El cataclismo que proclama Pellicer no es indispensable para la aparición de un organismo hasta entonces soterrado o potencial. En ocasiones, las plantas más inermes propician el derrumbe. Semejante a un rayo fue la aparición en 1954 del volumen con que Nicanor Parra desbroza su entorno en busca de luz, lejos de la sombra patibularia de las tres araucarias de la poesía chilena. Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, s  , pero sobre todo Neruda. Hay mucho de gesto fundador, de determinación simbólica en la ex-posición de Parra, desde la decisión de no recurrir al pseudónimo en una tradición cuya sagrada pareja remite a prestigios europeos (Neftalí Reyes a Jan Neruda; Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga a Gabriele D  Annunzio y Frédéric Mistral) hasta la denominación de su segundo tomo de versos: Poemas y antipoemas. En ambos casos la insurrección es nominal: renuencia a adoptar un pseudónimo, intitular un libro con una fórmula que, más que ingeniosa, es una clasificación.

            Poemas y antipoemas es uno de los hitos de la poesía latinoamericana y, de no mediar el desdén metropolitano de la poesía sin gentilicios. Su propuesta se ha remitido a la subversión de Marcel Duchamp en el arte. Comparación equívoca, ya que aunque haya textos que se erigen contra la concepción poética de la hora, lo cierto es que coexisten con otros que son evidentemente poemas. De ahí entonces la certera concisión del título.

            La antipoesía se ha querido remontar y acaso reducir a un episodio de angustia de las influencias. Sobre tal eje ha girado gran parte de la crítica; en especial las pesquisas académicas, influidas acaso por la fronda de Harold Bloom, olmo crítico que al canonizar esta obra impide otras auras. Cabe acotar que el propio Parra contribuyó al embeleco al explicar los motivos del lapso entre la publicación de su primer libro y el segundo:

Estuve diecisiete años atascado con esa mercadería, en la sala de torturas. Porque yo sabía que cada libro de poesía que aparecía en Chile se medía con un solo metro: Neruda. No quería ser humillado por ese número.

De acuerdo a este relato fundacional y mitológico, su poética se construy  a contra la de Neruda, pero igualmente contra Huidobro y, en menor medida, Mistral. Si revisamos la copiosa selva analítica que   “ahora s  -  ” no deja ver las hojas de Parra, encontraremos que la escaramuza parricida se instaura como negación. Y acaso sea cierto, pero no por ello deja de resultar empobrecedor.

La aparición de un poeta nuevo provoca a menudo series sucesivas de reacciones. Se le buscan inmediatamente sus antecesores líricos y se le atribuyen a veces influencias directas de determinados poetas. Es un método sin duda interesante para ubicar a un escritor en la escala de los valores literarios comparados. Pero ocurre a menudo que, por rastrear la huella de la influencia, se desvanece el intento de captación de la espontaneidad creadora o la originalidad del autor estudiado.

No, no es una apostilla al pie de las investigaciones de X o de Y, sino un comentario que saluda la publicación de Cancionero sin nombre. Indica Domingo Melfi, ensayista y hombre de letras chileno, en esta breve pero ejemplar recensaci  n: el tono popular, el habla del pueblo, y la ironía. No es logro menor que infiera los cimientos de esta nueva voz;   «en Nicanor Parra hay un poeta que nos dará las más bellas estilizaciones populares  », augura. Cabe además un reproche:   «la influencia del granadino, que pesa ahora como una sombra sobre toda la lírica de Am  rica  ». A su criterio, el agobio se percibe más en los códigos formales que en la formulación;   «el contenido es lo nuestro  », ha deslindado líneas atrás, observando que sus versos   «mezclan tristeza, alegría y burla, la burla chilena, hecha de quejumbre y fatalidad de desenga  o  ».

            Sospecho que la construcción de Parra frente a Neruda es un relato fraguado con miras a las genealogías literarias   “pues nuestro antihéroe podría ser un ingeniero, un matemático y un lógico, pero era sagaz y comprendió en

seguida la propensión fabulesca de la vida literaria"; los giros de su revolución se advierten ya en sus primeros libros. Además de indicar que, si había una neurosis de la influencia, ésta respondió a más que a la copa de Neruda a la de García Lorca, y antes a la de Walt Whitman.

Los viajeros lejanos observan con minucia el continente literario. Reparar en las costumbres y en los usos que por familiares resultan rutinarios para los habitantes del país. Recordemos el caso ejemplar de Marcel Duchamp, cuya actividad artística privilegia el planteamiento y no la resolución, la idea antes que la obra, siguiendo una insólita senda hegeliana para la que el valor estético propendía a más a la actitud que al producto. Ajedrecista y aficionado a las máquinas, diletante de la ciencia, Duchamp destaca por su impecable lógica, por cierto carácter autómata en su manera de concebir los fenómenos estéticos, pero igualmente por su desinterés. El ready-made, como lo explicaría con minucia, tiene que ver con la selección de un utensilio del universo cotidiano "orbe prosaico, sin un aura" que, al reubicarse en un territorio ajeno "la sala de exposición en principio, enseguida el museo, hoy el catálogo, el sitio en línea", se revela un objeto para ser estudiado, contemplado, analizado, en busca de una clave que indique cuál es el motivo, cuál su valía para devenir reliquia: objeto sacro. Acaso por ese exotismo artístico, Duchamp asedia las garitas vacías en las fronteras del lenguaje, entre la palabra y el objeto que designa. Imposible no asociar su práctica de aludir con denominaciones irónicas a sus construcciones y la máquina de literalidades que impulsa Parra desde esos primeros poemas en los que ya juega con los carriles que sustentan la poesía: las dos vías que enunciamos como retórica. Una operación en la que el proceso metafórico se desmonta y, al exhibir engranes y tornillos, aparece la literalización; una literalización que, al indicarse mediante la señalética de los títulos, se convierte en metafórica. De ahí entonces que, como Duchamp, Parra se interese por los ready-made "que denominaríamos Artefactos.

Aquí destaca una correspondencia: al ser Duchamp un artista plástico, sorprende su inclinación a la enunciación y a las reverberaciones de los nombres; al ser Parra un literato, su incursión plástica se erige sobre el pájaro de la ambigüedad nominal: dobles sentidos, equívocos o misreadings (Las 3 calaveras de Colón), metáforas (La máquina del tiempo, Aquiles y la tortuga), paráfrasis irónica (La sagrada familia), descripciones capciosas (Mensaje en una botella), ironía (Voy y vuelvo). Es decir, mientras las piezas de Duchamp potencian o insinúan su presunta significación con títulos o lemas, los artefactos de su inusitado discurso chileno ilustran los esperpentos que el lenguaje concita. Contorsiones. Mientras al estratega estético le interesan los títulos por el contraste que provocan con la representación, al poeta le atraen por el carnaval que sus (posibles) reverberaciones constituyen. Cabe aquí recordar el dictum de Ricardo Piglia: «Los Artefactos de Parra son a la literatura en lengua española lo que la obra de Duchamp ha sido para el arte contemporáneo».

La codependencia entre palabra y texto no se le escapó al propio Parra, y en su exposición de 2001, Artefactos visuales, va un paso más allá y presenta objetos auténticamente híbridos donde el nombre, el texto, se reformula y desarrolla en la imagen, no funcionando más como ilustración.

Otro polizonte con quien resulta imposible no asociar a Parra es Gerardo Deniz. Químico proscrito de los laboratorios, trajo a la poesía un espíritu corrosivo como algunos de los compuestos de esa disciplina. Aún está por escribirse el relato de las correspondencias entre Parra y Deniz; baste, para los fines aquí buscados, señalar que no es extraño que sea Deniz, un científico como el propio Parra, quien exponga los engranes lingüísticos del pájaro de la poesía. Considerada durante largo tiempo "un imperio de siglos" la manifestación más alta del espíritu y asociada con la estrategia fundacional de la metáfora, la poesía, a partir del romanticismo, se inviste con los ropajes de la profecía en un sentido bólico, de imponer y dar derroteros a la sociedad. En correlato de esa atribución, el acto creador se enuncia como posesión divina: la inspiración. El poeta como mediador entre una esfera sublime y el lenguaje cotidiano. Deniz descubrirá muy tempranamente que toda esa parafernalia le repugna y en su primer libro, Adrede, no casualmente un título más enunciativo que metafórico "el ruido que incluye y provoca es, a propósito, no un defecto, sino una propuesta del autor", transformar en literales las metáforas y asumir como metáforas literalidades. Postula así una maniobra que habrá de instaurarse distintiva de este poeta, quien convirtió a las figuras del lenguaje, los tropos, en auténticas figuras: personajes de la estrafalaria y extravagante novela que fue su obra completa. Esta naturaleza de cita y ejemplo va desde la parodia y la literalización de imágenes o conceptos ridículos "véase por ejemplo su relato «Literales», cuya historia muestra «el combate amoroso de las ideas» que exigía a Karl Jaspers", hasta devenir una especie de comentarios sentenciosos, casi grafitos de letrina, casi mentadas de madre, que dan fe de su resistencia a la impostura; esa espuria habla profética envuelta en emanaciones metafóricas a que con tanta propensión se orientan los intelectuales.

Señalo estas correspondencias no para disminuir el impacto de Parra, sino para destacar que son los forasteros quienes reparan en los elementos que sostienen el templo literario. Y claro, para situar a Parra dentro de una revolución auténticamente literaria y estética, lejos de esos folletones, tan al gusto de cierta crítica, acerca de las peripecias entre padres e hijos.

Cabe reconsiderar el libro axial de Parra y las relaciones que establece con aventuras posteriores, como los Artefactos citados y los Artefactos visuales. Hijo de su siglo, como Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy, escuchó el ritmo de la calle. Mucho de su motivo no estriba en la consabida conseja de resignificar el lenguaje coloquial, esa máquina la habían incorporado ya desde los poetas medievales hasta los neopopulistas del duende y la fiesta mexicana "véase Lorca y Tablada", sino en atisbar que el habla callejera comprende múltiples niveles, incluido el de la publicidad. Si Zone queda como el poema que integra los diversos discursos del lenguaje moderno, la antipoesía de Parra admite y se construye sobre los idiolectos y estrategias de la posmodernidad, no sólo en Poemas y antipoemas sino también en obras posteriores y en sus manifestaciones plásticas. De ese modo no hay oposición entre habla vernácula y eslogan publicitario, entre etiqueta y lugar común. Igualados por la ironía, que en el fondo de la obra de Parra es el rostro de la muerte, tan presente, todos los textos disimulan su carácter esencial de simulacro.

Jim Morrison, un maestro vampírico, de acuerdo a Los muchachos perdidos, de Joe Schumacher, sentencia:

Todos los juegos contienen la idea de la muerte. Parra seguramente lo corregirÃ¡-a: Todo el humor no es mÃ¡s que un ardite para vencer a la muerte. Seguramente rÃ¡-e ahora â€”la mandÃ¡-bula equina desencajada, la nariz de boxeador negro distendidaâ€” mientras esquiva el abrazo gÃ©lido de esa doncella frÃ¡-gida.

Observen bien y verÃ¡n
Â Â Â Â Â que estoy riÃ©ndome a carcajadas.