

PARRA, PERO TAMBIÉN QUINO: REESCRITURA DE UNA OBSESIÓN

GILBERTO TRIVIÑOS*

RESUMEN

La escritura de esta nueva exploración del significante muerte en la obra de Nicanor Parra testimonia por lo menos tres “bodas contra natura”: los encuentros creadores del pozo de la antipoesía con el pozo de Lascaux, de Parra con Quino y del crítico con el mucamo.

Palabras claves: Antipoesía, muerte, seducción, mucamo.

ABSTRACT

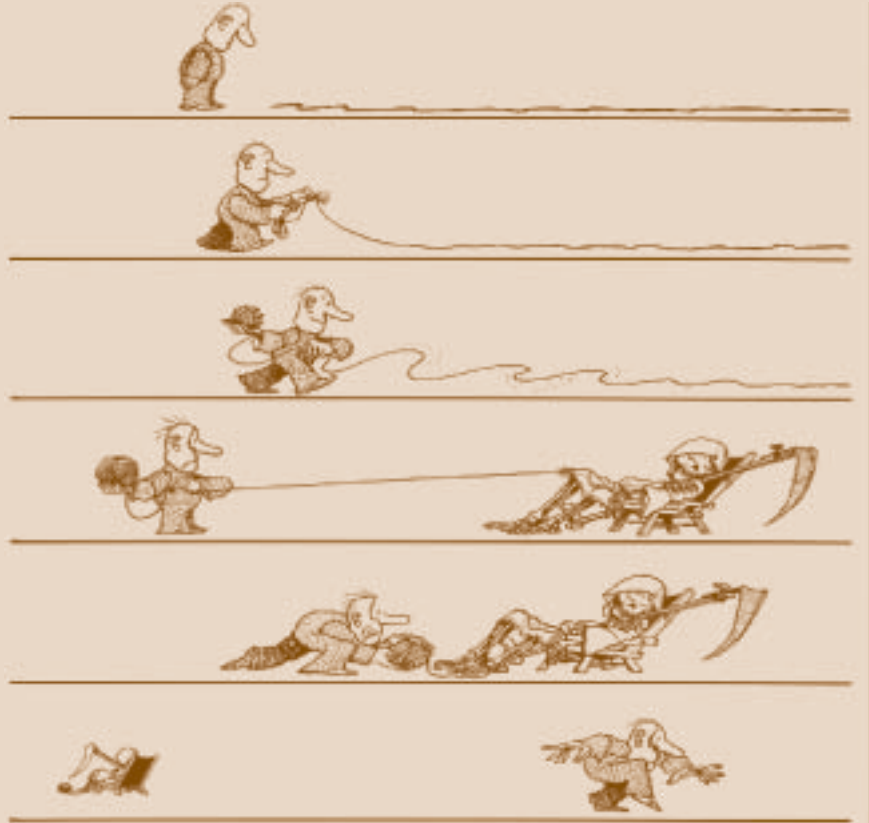
The writing of this new exploration of the signifier death in the work of Nicanor Parra gives testimony to at least three «weddings against nature»: the encounters of the well of antipoetry with the well of Lascaux, of Parra with Quino and of the critic with the butler.

Keywords: Antipoetry, death, seduction, butler.

Recibido: 25.04.2007. *Aprobado:* 12.06.2007.

* Dr. en Literatura (EE.UU.). Profesor Titular de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción, Concepción, Chile. Crítico literario. E-mail: gtrivino@udec.cl

1. LA MUERTE, al ser aquello a lo que no estamos acostumbrados, nos acercamos a ella o bien como a lo inhabitual que maravilla, o bien como a lo no-familiar que horroriza (Blanchot 1994:29).



Quino: *Esto no es todo* (2005:130).

2. Frente al terror y la totalidad de su representación subjetiva, la finitud de la muerte, pensada por Heidegger y dibujada tal vez por Van Gogh, continúa apareciendo como la señal oculta del arte: aquella que lo devuelve a un inalcanzable *más allá* de la representación (Leyte 2006).

3. La obra de Nicanor Parra puede leerse en múltiples claves. Una de sus reverberaciones, sin embargo, se destaca entre todas con particular intensidad. Me refiero específicamente a la incesante proliferación de los signos de la muerte en antipoemas, tarjetas postales, maquetas, tablas, instalaciones, antiproyectos y quebrantahuesos. Encuentros Obligados del Caminante: cementerios, cruces, calaveras, lápidas, ataúdes. Obstrucción múltiple de la mirada horizontal y vertical por la perturbadora metamorfosis de sílabas, palabras, versos, cuartetos y tercetos en conglomerados de puras cruces: “Los 4 sonetos del Apocalipsis”, arriba, pero también, abajo, el “Soneto Criminal”, el “Soneto Mudo”, el “Soneto Inconcluso”, el “Soneto Imperdonable”, el “Soneto de Fiestas Patrias”, el “Soneto Crucial”, el “Soneto Futurista”... Dirección obligada: vuelta al vientre materno. El vientre de “Between no more. Aunque no tenga la más puta idea de geometría” o de “Estación Bellas Artes Línea 5 Metro Santiago”. Ese vientre invisible de la instalación más grande del *antimuseo*, formada por la foto de Pío X y diez lápidas. Ahí, en esa lápida, la más próxima a su Santidad, hay una inscripción. Un nombre: Nicanor Parra. Una fecha de nacimiento: 1914. Un espacio vacío: la *hora incerta* aún no escrita. El mismo ritornelo de *Diván del Tamarit*: “¿dónde está mi sepultura?”. Sí, dice también el antipoeta, la verdadera esfinge es el reloj. Ese reloj antipoético que introduce lo impensable en la tanatografía lorquiana. Duvignaux lo llama *lo propio del hombre*. Parra dice simplemente una palabra: *rísa*. El tesoro conservado por el difunto que habla de sí mismo: “quiero reírme un poco / como lo hice cuando estaba vivo: / el saber y la risa se confunden”. La empresa de salud inscrita en el rostro mismo del crucificado (“¡me sonrió y me cerró un ojo! / yo creía que El no se reía”). La fuerza liberadora que Jorge de Burgos reprime con el crimen en *El nombre de la rosa*, porque “la verdad y el bien no mueven a risa. Por eso Cristo no reía. La risa fomenta la duda” (Eco 1980).

4. Reviso las últimas antologías de la obra de Parra publicada en España. Me sorprende una omisión en sus estudios preliminares. Nada se dice en ellos de la incesante llamada del Gran Otro, cuyo delegado simbólico adopta la apariencia del “sencillo significant” (Trías) que dice muerte y se desliza en la obra de Parra a modo de parásito que trastorna continuamente la emisión discursiva, el fluir de los artefactos visuales. Se silencia así uno de los efectos más hondamente perturbadores de la empresa antipoética, ya leída, por lo demás, como incesante trabajo sobre la muerte, y no sólo cuando afirma el no-sentido, sino cuando hace suyo el predicado de asumir la escritura como un complejo ejercicio de inscripción y borratura (César Cuadra). Trabajo sobre la muerte y sus signos (“arte funerario”), sin duda, pero sobre todo incesante trabajo contra la gran condena metafísica (“deberás

vivir angustiado ante la llamada del Gran Otro...”), frágil “torre de tablas” donde la muerte misma “en persona” es quien nos enseña el arte de reír (“Total cero”, *Obra gruesa*, 1973:196).

5. La antipoesía no sólo desacraliza a los Padres de Occidente (Dios, Papa, Marx, Freud). También transforma a la Muerte, Nuestra Madre o Nuestra Señora en majestad ridícula: Puta Caliente, Vieja Vizcacha, Borracha Lasciva. El único poeta popular chileno hiperculto, según Lihn, despliega aquí la positividad más notable de los poderes disolventes del realismo grotesco de la cultura cómica popular. Las novelas de Rabelais, donde lo terrible adquiere un carácter extravagante y alegre, excluyen el terror metafísico más que ninguna otra novela de su tiempo. Los antipoemas ejecutan un gesto semejante en la historia de la literatura latinoamericana moderna. También en ellos el *escudo* benéfico de la risa grotesca conjura el terror petrificante de lo horrible por excelencia. Ese horror que Mistral descubre inscrito en el cuerpo mismo del pensador que recuerda que es “carne de la huesa, / carne fatal, delante del destino desnuda, / carne que odia la muerte, y tembló de belleza” (“Pensador de Rodin”, *Desolación* 1992:9).

He dicho ya en otro lugar que la antipoesía subvierte de modo radical la representación modernista de la muerte. “El poeta y la muerte” de Nicanor Parra tiene en este sentido un valor excepcional en la historia de la poesía latinoamericana percibida como lugar donde nadie posee el casto cuerpo de la “virgen de las vírgenes” en la alcoba oscura (*Prosas profanas*) ni conversa con ella como una comadre con otra (*Las ideas de Tello Téllez*). La estética del realismo grotesco, degradadora y regeneradora a la vez (“por un viejo que muere / nacen dos guaguas”), consume aquí un destronamiento doblemente inconcebible en la literatura que reprime el universalismo y radicalismo de la risa cómica (Bajtín). Arrebata a la muerte sus velos de Virgen, de Madre y de Esposa a la vez que la despoja de su hermético y formidable silencio (Darío, Nervo, Jiménez, Unamuno, Huidobro).

El *encuentro* de la Vieja Lacha y el Viejo Cabrón que fornican hablando como una comadre con otra, tiene, con todo, efectos mucho más disolventes que los surgidos del derrocamiento carnavalesco de todas las figuras bellas, maternas y castas de la imaginación modernista de la muerte. George Steiner permite en este caso descubrir un nuevo “más allá” de la pura alusión explícita a la muerte: “Han sido dos muertes las que han determinado, en gran medida, la sustancia de la sensibilidad occidental. Dos casos de pena capital, de asesinato judicial, se encuentran en la base de nuestros reflejos religiosos, filosóficos y políticos. Uno se pregunta en qué se hubiera diferenciado la historia de Occidente, cómo hubiera sido respecto al contexto trágico, si en sus orígenes hubiera habido dos nacimientos, si su raíz fuera la celebración sobre la percepción metafísica y cívica que tenemos de nosotros

mismos: la de Sócrates y la de Jesús” (1995:65). La imaginación de Parra, que duda cabe, es hija de estas muertes, pero clausura también radicalmente la relación seria con ellas. El mayor secreto de *El nombre de la rosa* es que Aristóteles exaltó el valor superior de la risa en un tomo perdido de su *Poética*. Jorge de Burgos asesina precisamente para impedir su contagio en un mundo en que es imposible la confusión de la verdad con la risa, donde “lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos (...) Sólo el tono serio es de rigor” (Bajtín 1989). La verdad y el bien, dice por ello el bibliotecario, no mueven a risa. Por eso Cristo no reía. La risa fomenta la duda. Y así, al reír, el necio dice implícitamente: *Deus non est* (Eco, 1980). La antipoesía es doblemente escandalosa. Descubre que Cristo, el Niño de las *Coplas de Navidad (antivillancico)* y el Crucificado de *Hojas de Parra*, se ríe: “¿Sabes 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 EL no se reía: / ahora sí que creo de verdad” (1985:130). Cristo se ríe... Y también la Muerte. La Parca de “Total cero”, esa puta caliente de la tarjeta postal y la vieja lacha de “El poeta y la muerte”, enseña en persona el arte mismo de la risa, aun cuando no respete ni a los humoristas de buena ley (para ella todos los chistes son malos): “tomemos el caso de Aristófanes /arrodillado sobre sus propias rodillas/ riéndose como un energúmeno en las propias barbas de la Parca” (1973:196). Aristófanes, Rabelais, Parra. Los grandes escritores de Occidente ligados profundamente con la cultura cómica popular son realmente dobles de Menipo, el personaje riende de *Diálogos de los muertos* (“mientras todos lloraban, él era el único que se permitía reír”) que permite a Bajtín descubrir “la relación que se establece entre la risa y el infierno (y la muerte) con la libertad del espíritu y la palabra”. Acaso Mercurio dice de sus *gemelos* cada vez lo mismo a Caronte: “¿No sabes quién era el hombre que acabas de transportar. Es un hombre *verdaderamente* libre...?” (1989:68). Steiner se pregunta en “El escándalo de la revelación” en qué se diferenciaría la historia de Occidente si su raíz fuera la celebración de la aurora en lugar del luto y un eclipse de sol. Una de las cosas que pudieron ser y no fueron, dice Borges, es la historia sin la tarde de la cruz y la tarde de la cicuta (“Things that might have been”, *Historia de la noche*). La antipoesía, poseedora del secreto que Platón ni Fedón, ni los evangelistas, ni Jorge de Burgos descifraron, nos hace preguntarnos, por su parte, qué sería de Occidente si su raíz fuera la celebración del envenenado y del crucificado riéndose como energúmenos en las propias barbas de la Parca. El *homo antipoeta* parece ser, en todo caso, el doble diferido del *homo poeta* de *La Gaya Ciencia* que dice “¡yo mismo he dado muerte, en el cuarto acto (de esta tragedia de las tragedias), a todos los dioses! ¡De dónde voy a sacar la solución trágica! - ¿Tendré que ponerme a pensar una solución cómica?” (1988:176). El doble mismo acaso del pastor que después de matar a la ser-

piente que se ha introducido en su garganta se levanta de un salto, *transfigurado* por una risa nunca antes contemplada (“¡Nunca antes en la tierra había reído hombre alguno como él rió!”). Esa risa de “De la visión y del enigma”, cuyo anhelo devora a Zaratustra, el mismo ingrátido que en “Del hombre superior” bendice el “espíritu de todos los espíritus libres, la risueña tempestad que sopla el polvo en los ojos de todos los que ven negro y están ulcerados” (*Así hablaba Zaratustra* 1995: 300).

6. La antipoesía, dice Sergio Espinoza Parra, es un museo/mausoleo de la historia, una solemne carcajada frente a la muerte, pero también una instancia que promueve y muestra la nueva naturaleza de lo sagrado: la naturaleza del juego. Re-unión de lo disperso, devolución, retorno de un signo arcaico (2001: 102-104). Una idea me atrae especialmente entre las que así describen, a veces con excesivo entusiasmo, “el discurso jamás escrito en nuestra lengua en su afán lúdico-crítico-integrador-complejizador-restaurador” (Cuadra 1997:12). Este *afán* de re-unión me deslumbra porque me hace viajar aún más atrás, más lejos, del tiempo de la tarde de la cicuta y la tarde de la cruz. Se trata, por cierto, de la pintura del pozo de Lascaux, el “más bello”, el “más rico”, en el que Bataille descubre la más extraña y la más sorprendente de las evocaciones: “Un hombre al parecer muerto, se encuentra extendido, abatido ante un gran animal, inmóvil y amenazador. Este animal es un bisonte, y la amenaza que de él emerge es tanto mayor cuanto que agoniza: está herido y, bajo su vientre abierto, se escurren sus entrañas. Aparentemente, el hombre extendido hirió con su jabalina al animal moribundo... Pero el hombre no es del todo un hombre, tiene una cabeza de pájaro rematada con un pico. Nada en este conjunto justifica el hecho paradójico de que el hombre tenga el sexo erecto. La escena tiene un carácter erótico, ello es evidente, claramente recalcado, pero resulta inexplicable” (2000:69-70). Aristóteles (Eco), Aristófanes, la Parca, Cristo. La serie de enseñadores de la risa está, pues, incompleta. Falta en ella el maestro mortal más antiguo de todos: el hombre de Lascaux que escenifica el acuerdo paradójico y esencial existente entre la muerte y el erotismo. El autor del signo arcaico que representa a la muerte de manera “trágica... Sin la menor duda. Al mismo tiempo, desde el principio, cómica” (Bataille 2000:68). Los relatos de la muerte de Sócrates y de Cristo *borran* este acuerdo, pero la verdad en él contenida no cesa de confirmarse. Se confirma precisamente en “El poeta y la muerte”, el gran poema de Parra cuyas figuras grotescas protagonizan sin pudor la contradicción más oscura y mejor urdida para asegurar lo que Bataille llama con razón el desorden de las ideas: la complicidad de lo trágico –que fundamenta la muerte– con la voluptuosidad y la risa: “A la casa del poeta / llega la muerte borracha / ábreme viejo que ando / buscando una oveja guacha / (...) La puerta se abrió de golpe: / Ya -pasa vieja cufufa / ella

que se le empelota / y el viejo que se lo enchufa” (1995:116). ¿Afirmación de la vida hasta en la muerte? ¿Conjuro de los terrores que llenan los surcos de la carne? ¿Despliegue aristofanesco del relato transfigurador de la muerte en puta caliente? ¿Hundimiento de lo cómico absoluto en el no-sentido de la muerte para hacer emerger de ello el juego complejo de la vida? Lo cierto es que el misterio más sorprendente de nuestra especie, cuya representación en las profundidades de Lascaux cifra el momento mismo del nacimiento del arte, reaparece en la antipoesía, pero no sale de la oscuridad. Se revela y, sin embargo, se oculta, como ya sucede en la escena pintada hacia el año 13.5000. Ese misterio que la humanidad remota propone a la actual, el más remoto y el más oscuro, acaso el que está más cargado de sentido: “Ocurre que el erotismo y la muerte están vinculados. Al mismo tiempo, la risa y la muerte, la risa y el erotismo están vinculados...” (Bataille 2000: 68):



El hombre de la cabeza de pájaro. Detalle de la pintura rupestre del pozo de Lascaux (Hacia el año 13.500 a. de Cristo).

7. Reunión de lo borrado por los grandes relatos occidentales de la muerte. Tampoco aquí se encuentra, sin embargo, la única clave para definir sin fisuras la compleja relación del antipoeta con el “hábito colectivo” por excelencia. La figura proteica del danzarín al borde del abismo, figura que siempre se fuga más allá o más acá de todo intento de inmovilizarla, impide toda ilusión de aleph. Textos de Freud no convocados por Machitún 2000 nos hacen

advertir precisamente los límites de la risa de Menipo. ¿Por qué Parra no se ríe como condenado, por ejemplo, en “Los cuatro sonetos del apocalipsis”, en “Total cero (2)” o en “Defensa de Violeta Parra”? ¿Por qué el antipoeta parece olvidar en estos casos que es antipoeta? Vislumbro una respuesta en “Nuestra actitud ante la muerte”. Freud se pregunta en este lugar de sus *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* (1915) si no sería mejor dar a la muerte, en la realidad y en nuestros pensamientos, el lugar que le corresponde y dejar volver a la superficie nuestra actitud inconsciente ante la muerte, que hasta ahora hemos reprimido tan cuidadosamente. Acaso la antipoesía puede ser leída en la clave propuesta en la conclusión misma de dicha interrogante: “Si *vis vitam, para mortem*. Si quieres soportar la vida, prepárate para la muerte” (1948:1015). Aquí, sin embargo, soy yo quien me censuro, porque Freud, según el cual nuestro inconsciente se conduce ante el problema de la muerte *casi* exactamente lo mismo que el hombre primitivo, nos dice que dicha relación es terreno reservado a la investigación psicoanalítica. No poseo el “único método que alcanza tales profundidades”, pero retengo esta luz freudiana de luciérnaga: “Como al hombre primitivo, también a nuestro inconsciente se le presenta un caso en el que las dos actitudes opuestas ante la muerte, la que la reconoce como aniquilamiento de la vida y la que la niega como irreal, chocan y entran en conflicto. Y este caso es el mismo que en la época primitiva: la muerte o el peligro de muerte de una persona amada, el padre o la madre, el esposo o la esposa, un hermano, un hijo o un amigo querido. Estas personas son para nosotros, por un lado, un patrimonio íntimo, partes de nuestro propio Yo; pero también son, por otro lado, parcialmente extraños o incluso enemigos” (1948: 1015). Hay muertes, pues, que petrifican la risa del realismo grotesco, ese signo arcaico que alborota las ideas por igual en las escenas de los pozos de Lascaux y de “El poeta y la muerte”. El hallazgo de tales congelamientos no es insignificante. Interroga, por lo menos, nuestro hábito de repetir una y otra vez que Parra es el Gran Desacralizador del siglo XX. Gozamos tanto con las desmitificaciones del antipoeta que simplemente rompe con todo, que olvidamos que el autor de este gesto es el Elefante de la tarjeta postal que dice: “Hasta cuándo siguen fregando la cachimba...”. Una ficción de la misma clase a la que pertenece el Energúmeno. Una figura más, aunque invasiva, entre aquellas que proliferan sin cesar en esta escritura hostil a todas las formas monológicas. Otro intercesor de la serie sin la cual no sería posible la fabulación antipoética (La creación, dice Deleuze, son los intercesores. Sin ellos no hay obra). Parra es, sin duda, el gran desacralizador, pero éste es su rostro sólo más seductor. Otro(s) impulso(s), igualmente fundamental(es), atraviesa(n) los *parlamentos dramáticos* del escritor latinoamericano que convierte en literatura la escenificación misma de lo que Freud llama las tres graves ofensas al narcisismo general: “Yo es Yo / Yo es Otro / Yo es Nadie / Yo es un muñeco / Yo es la Internet Society / Cuya

dirección en el ciberespacio es W.W.W.ISOC.ORG”). Polifonía que nos deprime o nos hace gozar, que nos anula o nos glorifica (Kristeva). Hablo del impulso, voz o fuerza sublimizante que se advierte, por ejemplo, en el poema “Catalina Parra”, donde la hija del poeta deviene lámpara sellada, pero sobre todo “Defensa de Violeta Parra”, poema elegíaco de la transfiguración de la autora de las *Décimas* en bailarina del agua transparente, ave del paraíso terrenal, árbol florido, flor de la Cordillera de la Costa, charagüilla, gaviota de agua dulce, lámpara a sangre, corderillo disfrazado de lobo... (1973:172-177). “Defensa de Violeta Parra”: escritura de duelo transida de amor. Grado cero de la risa aristofanesca. Poema de los límites del lenguaje (¿cómo colmar el deseo de nombrar a un manantial inagotable de vida humana?). Cripta de lo perdido y su conjuro (memoria y custodia). Huella perturbadora de lo único que no es imaginario en “El hombre imaginario”. Intervalo engendrado por el dolor que eleva todo lo que toca al rango de recuerdo, entre ello, los poderes de la risa del realismo grotesco (“Voladores de luces, Nicanor, voladores de luces”). Metamorfosis de la persona amada, *patrimonio íntimo, parte de nuestro propio Yo* (Freud), en violeta radiante e irradiante de símbolos y reminiscencias. Creación de un “lugar sagrado” nunca pisado por elefantes, energúmenos o quebrantahuesos. Resto o germen, en fin, de una fabulación sólo decible, después de Auschwitz, a propósito de escopeta: “Hay que plantar violetas / hay que cubrirlo todo con violetas / humildad igualdad fraternidad / hay que llenar el mundo de violetas” (1985:79) ¿Forma latinoamericana de uno de esos mitos que Freud llama endopsíquicos (“último engendro de mi gestación mental”)? ¿Residuo deformado de las fantasías desiderativas de naciones enteras? Lo que importa, en todo caso, es que la antipoesía, máquina de destrucción y construcción de figuras sagradas que dialoga entre el silencio y el sonido con la muerte displicente, confirma, más allá de sus clausuras, lo dicho por Humberto Giannini sobre una certeza de Enrique Castelli. Certeza que también comparto con “toda el alma”, a pesar de todas las postrimerías ya proclamadas: “De la metafísica no nos libraremos jamás, porque no nos podemos librar de la muerte” (*La experiencia moral*). Acaso Nietzsche, para sorpresa de muchos, descubre lo mismo en *Mi hermana y yo*: “Pero ¿está muerto Dios? ¿Qué sucedería si me encuentro cara a cara con El - *Nietzsche-Anticristo* -, yo que construí mi vida en la roca de la incredulidad?”. Acaso...

8. Una cosa es clara. La antipoesía, empresa de salud que acude al llamado de Zaratustra (“Permaneced fieles al sentido de la tierra”), palabra trágica y silénica que se disemina en el suelo sin fondo de la risa, retorno de un signo arcaico y lúdico, reencuentro con los antiguos placeres y terrores ya olvidados, continuidad original del surrealismo que por fin se hace chileno y al mismo tiempo descubrimiento de lo surrealista que hay en lo chileno (Va-

rios, *Psicoanálisis parra nada* 2001), es, sobre todo, una frágil torre que resiste la línea del Afuera: “Cada vez que por una u otra razón / he debido bajar / de mi pequeña torre de tablas / he regresado tiritando de frío / de soledad / de miedo / de dolor” (“Carta del poeta que duerme en una silla, VIII”). Pequeña torre de tablas, ni de marfil (Darío) ni de piedra (Neruda), donde se produce el *encuentro* tal vez más activo y creador de la historia de las relaciones del hombre moderno con las fuerzas de la finitud (vida, muerte, dolor, soledad, lenguaje). El encuentro de la línea mortal, tan violenta y rápida que nos introduce en una atmósfera irrespirable, con la línea de fuga de la risa que intenta plegarla para llegar a vivir con ella, para hacer de ella, todo el tiempo posible, un arte de vivir. ¿Cómo salvarse, cómo conservarse en el enfrentamiento con esa línea? (Deleuze 1995). No por cierto con la fuerza de la risa puramente negativa, sólo desacralizante, sino con la fuerza de la risa ambivalente, degradadora y regeneradora a la vez, del realismo grotesco predominante en los discursos no oficiales de todos los pueblos (Bajtín 1989). Juego complejo, sin duda, pero siempre de “vida-muerte”, sólo posible por la conjunción del Individuo con la minoría llamada Nadie. El autor de *La cueca larga* y los *Villancicos de Navidad*, de las *Prédicas y sermones del Cristo de Elqui* y los *Chistes para desorientar a la poesía*, de las *Hojas de Parra* o las *Coplas* inéditas (Nicanor, olvidaste tu promesa), en efecto, no imita, no asimila, no hace como Nadie, sino que forma con él un único devenir, un solo bloque en que cada uno arrastra al otro en su línea de fuga creadora. Parra da voz a su tribu, pero, a su vez, es la tribu la que le da a él mismo la voz, la que proporciona a su escritura un devenir sin el cual no existiría o sería pura redundancia dentro del discurso de los poderes establecidos.

La antipoesía, inagotable *summa* de doble regalo y de doble captura del *poeta* y de *nadie* (Deleuze 1997), no es, pues, un asunto meramente literario, ni cuestión puramente personal. Es, por el contrario, la huella más perturbadora de ese movimiento de constitución de un pueblo que el cineasta Pierre Perrault ha denominado flagrante delito de fabulación. Una clave del valor de esta gran *parrafrasis* de la cultura cómica popular parece residir justamente en el gesto fundamental de captar a un pueblo en el delito mismo de fabular, mediante el radicalismo y universalismo de la risa reprimida por los dobles de Jorge de Burgos, su relación con la línea de ballena, con el ojo del huracán: “se dio vuelta pal rincón / estiró la pata / entregó la herramienta / se nos fue/ se enfrió / dobló la esquina / pasó a mejor vida / cagó fuego / cagó fierro / cagó pila / recuperó su imagen inicial / se fue despaldello / cagó pistola / no llore comadre / el compadre sabe lo que hace / entregó su ama al Señor / estiró la chalupa / pasó a decorar el Oriente Eterno” (1985:97). Freud y Parra: psicoanálisis de la cultura trastornado por la risa grotesca: delirio que no es asunto del padre-madre, sino de un pueblo en perpetuo devenir, siempre inacabado. Objetivo último de la literatura con-

cebada como disposición colectiva de enunciación que pasa por los pueblos, las razas y las tribus: poner de manifiesto en el delirio “esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir, una posibilidad de vida” (Deleuze 1996:16).

9. La antipoesía se hunde y se inscribe en la muerte, pero también en la vida. Su pozo insondable, como el de Lascaux, parece decirnos que sólo la vida existe, a pesar del absolutismo de la muerte. Octavio Paz, para quien la muerte es madre de las formas, dice que descubrió el lenguaje en la muerte. Acaso Parra descubre en la muerte el lenguaje de la vida. Descubro sólo ahora un *detalle* desestabilizador del texto que afirma la vida *hasta* en la muerte. No lo advertí en mi estudio sobre la antipoesía como espacio sacrificial donde, como dice Jean Baudrillard, seducimos por nuestra muerte, por nuestra vulnerabilidad, por el vacío que nos obsesiona. “El secreto está en saber jugar con esta muerte a despecho de la mirada, del gesto, del saber, del sentido” (1998:80). Aludo explícitamente al antepenúltimo verso del poema regido por la presencia concupiscente de la muerte borracha. En él se cifra, ahora lo sé, la clave de la significación tal vez más disolvente del portentoso diálogo entre el viejo cabrón y la vieja lacha. La misma clave de la historia del soldado que huye a Samarkanda, donde la muerte “aparece sin estrategia, incluso sin artimaña inconsciente, y al mismo tiempo adquiere la profundidad inesperada de la seducción, es decir, de lo que ocurre al margen, del signo que camina como una exhortación mortal a espaldas incluso de los participantes” (Baudrillard 1998:71-72). También aquí el viejo lacho y la muerte borracha siguen una regla que ni el uno ni el otro conocen. La regla de ese juego, que debe, como toda regla fundamental, quedar en secreto, dice Baudrillard, es que la muerte no es un acontecimiento a secas y que debe, para consumarse, pasar por la seducción, es decir, por una complicidad instantánea e indescifrable, por un signo, uno solo quizá, que no habrá sido descifrado. *Ya -pasa vieja cufufa*. El *ya*, precisamente, de la seducción. Ese *ya* que me atrapa en *La resistencia*, cuando Sábato logra hacerse cómplice del tiempo para que caigan los velos y se desnude la verdad simple: “Algunas veces en la vida sentí que estaba en peligro y podía morir: Y sin embargo, aquel sentimiento de la muerte en nada se parece al de hoy. Entonces hubiera sido parte de mis luchas o de alguna circunstancia: un fracaso de mis proyectos. Podría haber muerto inesperadamente y no habría sido como hoy, en que la muerte me va tomando de a poco, cuando soy yo quien se va inclinando hacia ella. Su llegada no será una tragedia como hubiese sido antes, pues la muerte no me arrebatará la vida: ya hace tiempo que la estoy esperando” (2000: 146). El mismo *ya* que envidio en el antipoeta. Esa relación dual, construida de signos secretos...El perfume de la pantera... El único ritual que eclipsa a todos los demás... El hechizo de la regla del juego.

La complicidad instantánea e indescifrable que me lanza a un vértigo imprevisto. No se escribe, pues, sólo para resistir la muerte. Acaso se escribe también para descubrir que “toda nuestra vida está cargada de muerte” (Bataille), para aprender a decirle *ya* a la muerte seductora. Para poder escribir “*ya, pasa*”, como el protagonista del encuentro poetizado en “El poeta y la muerte” de Parra; “¿Ahí está el mar? Muy bien, que pase”, como el poeta de los últimos versos de “El mar y las campanas” de Neruda (Neruda 2000: 1939, Alonso 2005:103-104); “Ah muerte, ven, te necesito (...) dicta lo que escribo, / mas no me digas que estoy vivo, / dime más bien: mi pequeñito”, como en *De muerte* de Uribe Arce (2004:35); “Si es la Muerte que pasa: - ¡pasa!”, como en “¡Qué pasa!” de *Tristura* de Pérez (2004:15); “Esta muerte empeñosa se calentó conmigo”, como en “La muerte está sentada a los pies de mi cama” de *Arte de morir* de Hahn (2000); o “Cuando ella vino / y me abrazó y me besó efusivamente / (...) / estuve a punto de espetarle el famoso poema / De don Nicanor”, como en “Pequeña noticia de mi muerte” de *La nueva frontera* (2006:78). *Ya... Todavía no*. ¿Es verdad, entonces, que el arte es dominio del momento supremo, que sólo se puede escribir cuando se establecen con la muerte relaciones de soberanía? Es el enigma, en todo caso, del *círculo* descrito por Blanchot en su bello estudio sobre la “muerte contenta” en la obra de Kafka: el escritor es el que escribe para poder morir y que obtiene su poder de escribir de una relación anticipada con la muerte. *Escribir para poder morir. Morir para poder escribir* (1992:85).

10. Observo los artefactos de Parra dominados por la relación muerte-vientre. Nueva reverberación de los signos por reglas que permanecen secretas. Mutación impensable de los protagonistas del ritual de la seducción. El desorden que escandaliza es aquí la irrupción de lo *inferior* material y corporal, del cuerpo grotesco (boca, trasero, vientre), en el secreto revelado en el manuscrito anónimo del siglo XI. Ese texto de la Biblioteca del Monasterio del Monte Athos que E. Fink parece redescubrir en las palabras del japonés condenado a muerte: “Voy sin dolor y sin temor a la horca, porque veo el rostro sonriente de mi madre”.

La obra visual de Parra dibuja en este aspecto lo también inconcebible en la historia de la tanatografía poética hispánica regida por las castas figuras de Nuestra Señora (Darío, Nervo, Jiménez, Unamuno): la metamorfosis del *rostro* en *vientre*. El último rostro, dice el manuscrito del siglo XI, es el rostro con el que te recibe la muerte. El último rostro, replica el antipoeta, es realmente el último vientre. Ese vientre inconcebible fuera de la estética del realismo grotesco, donde “el cuerpo es *el último grito del cosmos, el mejor*, y es la *fuerza cósmica dominante*; no teme al cosmos con todos sus elementos

naturales. No más que a la muerte que es indivisa: no es sino una fase de la vida triunfante del pueblo y de la humanidad, una fase *indispensable para su renovación y su perfeccionamiento*” (Bajtín 1989: 306-307). Fuerza cósmica dominante, en síntesis, cuyas figuras de poderoso aliento material y corporal se multiplican en el interior de la proliferación misma de lápidas, cruces y ataúdes de Nicanor Parra. Esa asociación de muerte y nacimiento, “juego cómico original de la muerte-resurrección”, que ahora me detiene y me fascina en el laberinto de los artefactos visuales: “Dirección obligada Vuelta al vientre materno”:



Quino: *Esto no es todo* (2005: 129).

11. El cortocircuito entre ideas, imágenes, textos que se cruzan como luces de linternas no se agota, con todo, en la relación aquí sugerida entre Parra y Quino, cifra ejemplar del doble robo surgido de las bodas “contranatura” (Deleuze 1997) del *poeta* con *nadie*. Me refiero en este caso al acontecimiento ritual más allá de la ley que no puede ser dicho y, sin embargo, circula. Lo llamo *efecto Parra*: espacio de juego y desafío, forma de sacrificio, mayéutica erótica e irónica a la vez, algo que no quiere decididamente ser dicho y sólo aspira a quedar en el goce del secreto, fuerza que hace reversibles todos los signos, hechizo que corre bajo el sentido y más deprisa que el sentido, pasión de desviar que no tiene sustancia ni origen, ciclo sin fin en que todo pretende intercambiarse, sortilegio inestable y efímero. Los grandes sistemas de producción y de interpretación lo llaman arma del diablo, artificio del mundo, magia negra de desviación de todas las verdades, exaltación de

los signos en su uso maléfico (Baudrillard 1998). *Engaño con arte y maña*, dicen los diccionarios de las reales academias. Parra replica con el escándalo de su revelación: “Aspiro sólo a eso. El discurso griego es en último término el discurso filosófico que pretende la búsqueda de la verdad. O sea, convencer. Para los sofistas, en cambio, el criterio era la persuasión. Pero después de Nietzsche la cosa cambió y la única aspiración posible es la seducción. Aquí, creo haber dado un paso adelante. ¡A lo único que aspiro es a emborrachar la perdiz!”. Los dobles son, pues, gemelos de la diferencia. Freud reprime y niega la forma peligrosa (*Verführung*) que puede ser mortal para el desarrollo y la coherencia del discurso psicoanalítico. Parra la libera y la despliega. Saca de la sombra, como también lo hace en Europa Jean Baudrillard, su naturaleza de proceso circular y reversible, de ritual de desafío y de muerte. “La ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en razón de que la línea divisoria que definiría la victoria de uno, la derrota del otro, es ilegible –y de que este desafío al otro a ser aún más seducido o a amar más de lo que yo le amo no tiene otro límite que el de la muerte” (Baudrillard 1998:28). El antipoeta emplea la palabra maldita, pero también captura el nombre inventado por Nadie: *emborrachar la perdiz* (“fascinar, seducir, usar de maña”). Asombrosa economía de palabras para señalar que la seducción, que busca siempre la reversibilidad y el exorcismo de un poder, es sacrificial, porque pone en juego la muerte, la pasión de captar o inmolar el deseo del otro. Pasión y perfume: antipoesía: emborrachamiento de la perdiz:

La atracción inmediata del canto, de la voz, del perfume. La de la pantera perfumada (Détiene: “Dionysos mis á mort”). Según los antiguos, la pantera es el único animal que emana un olor perfumado. Utiliza este perfume para capturar a sus víctimas. Le basta esconderse (pues su visión les aterroriza), y su perfume les embruja -trampa invisible en la que caen. Pero este poder de seducción puede volverse contra ella: se la caza atrayéndola con perfumes y aromas (1998: 74).

12. Parra, pero también Quino: multiplicación de las bodas “contra natura”: dobles robos del poeta y de nadie: “se dio vuelta pal rincón / estiró la pata / (...) entregó su alma al Señor / estiró la chalupa / pasó a decorar el Oriente Eterno / se casó de nuevo / tiene familia”:



Quino: *Esto no es todo* (2005).

13. “Ya, pasa vieja cufufa”. YA. El poder de seducción de la pantera: el signo de complicidad que, aun cuando *ya* percibo el aroma letal, no deseo descifrar. Poseedor también del descubrimiento del moribundo de *Diario de muerte* sobre el amor y la amistad, “esas mitologías que dan sus últimos frutos / a unos pasos del hacha” (1989:27:27), me disfrazo, mientras puedo, de mucamo:



Quino: *Esto no es todo* (2005:131).

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. 2003. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.
- Alonso, María Nieves. 2005. *Partes iguales de vértigo y olvido*. Madrid: Calambur, Biblioteca Litterae.
- Aries, Philippe. 1983. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijail. 1989. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barley, Nigel. 2005. *Bailando sobre la tumba*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bataille, Georges. 1997. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____. 2000. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Baudrillard, Jean. 1998. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Blanchot, Maurice. 1994. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____. 2002. *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Cuadra, César. 2001. "La antipoesía o la escritura al diván". En Varios, *Psicoanálisis parra nada. Antipoesía & psicoanálisis*. Santiago de Chile: Ediciones CESOC, pp. 9-37.
- Deleuze, Gilles. 1995. *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 1996. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. 1997. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Eco, Umberto. 1980. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Espinoza Parra, Sergio. 2001. "Discurso de sobremesa (Sólo para magnates y mendigos)". En Varios, *Psicoanálisis parra nada. Antipoesía & psicoanálisis*. Santiago de Chile: Ediciones CESOC, pp. 86-119.
- Freud, Sigmund. 1948. *Obras completas*, II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Giannini, Humberto. 1992. *La experiencia moral*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Hahn, Oscar. 2000. *Arte de morir*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Jankélévitch, Vladimir. 2002. *La muerte*. Valencia: Pre-Textos.
- Lara, Omar. 2006. *La nueva frontera*. Concepción, Chile: Editorial Universidad de Concepción.
- Leyte, Arturo. 2006. *El arte, el terror y la muerte*. Madrid: Abada Editores.
- Lihn, Enrique. 1989. *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Mistral, Gabriela. 1992. *Antología mayor. Poesía*. Santiago de Chile: Cochrane, S.A.
- Neruda, Pablo. 2000. *Obras completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Nietzsche, Friedrich. 1988. *La gaya ciencia*. Barcelona: Akal.
- _____. 1995. *Así hablaba Zaratrustra*. Madrid: Editorial EDAF.
- Nola, Alfonso M. . 2006. *La negra señora. Antropología de la muerte y el luto*. Barcelona: Belacavar de Ediciones.
- Parra, Nicanor. 1973. *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- _____. 1985. *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Ganímedes Ltda.

- _____. 2001. *Páginas en blanco*. Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional. Selección y edición de Nial Binns, Introducción de María Angeles Pérez López.
- _____. 2006. *Obras completas*, I. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. Edición supervisada por el autor, asesorada y establecida por Nial Binns al cuidado de Ignacio Echeverría. Prefacio de Harold Bloom y Prólogo de Federico Schopf.
- Pérez, Floridor. 2004. *Tristura*. Santiago de Chile: Imprenta Salesianos, S.A.
- Quino (Joaquín Salvador Lavado). 2005. *Esto no es nada*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Steiner, George. 1995. “El escándalo de la revelación”. En *Confines*, año 1, N° 1, pp. 65-80.
- Triviños, Gilberto. 1996. “Las metamorfosis de la Muerte semejante a Diana en la poesía de Rubén Darío, Vicente Huidobro y Nicanor Parra”. En *Atenea*, N° 21, pp. 75-92.
- _____. 2001. “Perdices y panteras en Samarcanda”. En Varios, *Psicoanálisis parra nada. Antipoesía & psicoanálisis*. Santiago de Chile: Ediciones CESOC, pp. 120-145.
- Uribe Arce, Armando. 2002. “El pozo de Lascaux en el pozo de la antipoesía”. En Varios, *Antiparra Productions*. Santiago de Chile: División de Cultura/ Ministerio de Educación, pp. 267-276.
- _____. 2004. *De muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

