

Íncipit vida nueva: sobre las afueras del antipoema

Edgardo Dobry
Universidad de Barcelona

Resumen:

“Advertencia al lector”, primera pieza de la sección III de *Poemas y antipoemas*, es un incipit al nuevo género que Nicanor Parra quiere fundar, el del antipoema. El presente artículo se interroga acerca de cuáles son los antecedentes, en la literatura clásica y en la moderna, del tipo de operación que Parra pone en marcha: el de dirigirse al lector para declarar aquello que ya no puede hacerse y aquello que, en efecto, se va a hacer. Mediante ese recorrido se intenta aportar instrumentos para comprender las resonancias estéticas, históricas y políticas del cambio de régimen que Nicanor Parra propone con el paso del poema al antipoema.

Palabras clave: antipoema – incipit – liminar – transición – manifiesto.

Abstract:

“Warning to the reader”, the first text of Section III from *Poemas y antipoemas*, is an incipit to the new genre Nicanor Parra wants to inaugurate: the “antipoem.” This essay interrogates the antecedents, both in classical and modern literature, of the kind of procedures Parra starts using: addressing the reader to state what a writer can no longer do and what, then, he is actually going to do. We attempt thus to display the resources needed to understand the aesthetic, historical, and political resonances of the change of régime Parra proposed with the transition from poem to antipoem.

Keywords: antipoem – incipit – liminal – transition – manifesto.

Poemas y antipoemas (1954) está compuesto por tres secciones: las dos primeras de poemas y la tercera de antipoemas; el primero de estos es “Advertencia al lector”. Los “poemas” están compuestos en versos hexasílabos (“Una vez andando/ Por un parque inglés/ Con un angelorum/ Sin querer me hallé...”), octosílabos (“Un cura, sin saber cómo,/ Llegó a las puertas del cielo,/ Tocó la aldaba de bronce,/ A abrirle vino San Pedro...”) y endecasílabos (“A recorrer me dediqué esta tarde/ Las solitarias calles de mi aldea”). La entonación cancioneril de buena parte de ellos, notoriamente los escritos en verso breve, no responde solo al deslumbramiento juvenil –varias veces reconocido– de Parra por el García Lorca del *Romancero gitano*. Parra quiso, desde un principio, recuperar alguna forma de poesía popular; fue su manera de decretar la muerte de la vanguardia: entendida como etapa definitiva y última del arte hecho por y para artistas, la vanguardia agotaba el largo ciclo de la poesía encerrada en su propia alquimia, en un círculo para iniciados. Para tener un lugar en el mundo de las cosas y de la gente común, el poema debía volver a su matriz cancioneril. No muy lejos, en definitiva, de lo que, en la década de 1940, empezaba a hacer, con extraordinario talento y progresiva repercusión, la hermana menor del poeta, Violeta Parra; primero como intérprete de flamenco y folklore chileno y, más tarde, como cantautora. El título del primer libro de Nicanor, *Cancionero sin nombre* (1937), es elocuente acerca de esa intención. Pero en la edición definitiva de las *Obras completas* (2006), realizada bajo su supervisión, ese título se ve sometido a una curiosa operación:

Este libro [*Cancionero sin nombre*], junto a otros materiales de aquellos años, forma parte de lo que cabe considerar como la “prehistoria” de la antipoesía, sin que de ningún modo admita ser metido en la órbita de esta [...] Era un libro primerizo [...] que no encajaba en el recuento de una trayectoria tan intencionada como viene a ser la de la antipoesía a partir de 1954 (Parra 2006: X).

Esto escriben “Los editores” de la *Obra completa* en el prefacio al volumen. La estrategia editorial ordena, a posteriori, una obra completa en la que *de ningún modo* entra aquel primer título. La fantasía popular de los años juveniles da paso, con el correr de los años, a la “trayectoria tan intencionada”, el recorrido de una obra concebida para distinguirse de cualquiera de la de sus contemporáneos, sobre todo de sus compatriotas. Sin embargo, “se ha resuelto finalmente [ofrecer] el libro desgajado de la secuencia principal [...] dejando así clara su relación marginal respecto de ella” (XI). *Cancionero sin nombre* –compuesto en su mayor parte de estrofas romanceadas: “Con una lanza de plata/ yo puedo matar al viento,/ con herramienta de lilas/ puedo castigar al cielo” (“Asesinato en el alba”, 2006: 600)– está y no está a la vez: ha sido desplazado de la posición liminar que le

correspondería por cronología y ubicado como apéndice, como resto subsumido en la sección denominada “Los trapos al sol” (2006: 591-638). No sorprendería que Parra hubiera querido suprimirlo: muchos poetas abominan de su primer libro, por inmaduro o apartado de sus desarrollos posteriores. Lo curioso es, en este caso, el desplazamiento hacia la “posición marginal”, como algo originario que persiste en la sombra. Esta operación hace que las dos primeras secciones de *Poemas y antipoemas* aparezcan como único estribo *poético* del extenso ámbito *antipoético*. De este modo, los “Trapos al sol” del volumen (y quizás de ahí su nombre) son el testimonio de un fracaso: el de escribir una lírica popular a mediados del siglo XX. El antipoema es, al menos en parte, el producto maduro de una imposibilidad juvenil. La imposibilidad de desplazar a Neruda, Huidobro y De Rokha escribiendo un nuevo cancionero abre el espacio en que se inscribirá la transición del poema al antipoema. La dificultad de dar por muerta la vanguardia oponiéndole una alternativa neorromántica lleva a la estrategia de intentar superarla apropiándose de sus instrumentos característicos: el manifiesto, la declaración de ruptura, la lucha dentro del espacio poético por decretar todo lo anterior como viejo, acomodado, burgués y, finalmente, caduco.

“Advertencia al lector” ocupa, en este panorama, una posición a la vez liminar y transicional: es el primero de una serie, se propone inaugurar un género; y señala, a la vez, dentro del libro, el pasaje de lo antiguo o lo ya conocido (el poema) a lo nuevo o inexplorado (el antipoema). Los pasajes, las zonas de transición, son los lugares donde la legalidad se acentúa y a la vez alcanza su límite: las fronteras crean, con frecuencia, conflictos jurisdiccionales que derivan en violencia. Todo el poema está marcado por esta voz autoral que entra y sale de los versos: que se ve escribir y se juzga a la vez: “Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse”; “Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte...”.¹ Por eso, en el primer antipoema, se requiere que la enunciación se haga evidente, que irrumpa una voz *exterior* para indicar que algo está sucediendo o va a suceder. De allí que en la primera línea tome la palabra “el autor”: “El autor no responde de las molestias que pudieran ocasionar sus escritos...”. Como señala –para un ámbito distinto, pero con conceptos pertinente para este desarrollo– Jorge Belinsky: “El cuerpo es (...) la entidad intermedia por excelencia; un objeto a la vez dado y construido. Además, el cuerpo es sitio de inscripción de las relaciones sociales y, al mismo tiempo, la fuente de un buen número de representaciones de lo social (...). Cualquiera sea su índole, las fronteras poseen un rasgo común: son zonas de intercambio (...) están

¹ Señala Eduardo Milán: “Durante todo el texto Parra le habla al lector desde *afuera* del poema [...] Al final del texto reingresa al *adentro* textual” (2011: 209).

vinculadas con relaciones de dominio y poder” (Belinsky 2007: 93). Los “doctores de la ley” emiten juicios ajustados a derecho mientras el “autor” gesticula. En “Advertencia...”, en efecto, hay múltiples alusiones a la gestualidad física, no lingüística: risas, lágrimas, bostezos, estornudos. El carácter irónico de este enunciado interesa aquí menos que la voluntad de marcar el pasaje de una cosa a otra: el “autor” declara que los “doctores de la ley”, representantes de lo antiguo (del poema) censurarán necesariamente la aparición de lo nuevo (el antipoema). Para pasar de poeta a antipoeta hace falta saber qué es lo que “los doctores de la ley” preferirían que no se publique, y hacer exactamente eso. Es una declaración de un neorromanticismo canónico –resonancia, acaso, de la fantasía neopopular del primer Parra: el poeta debe hacer aquello que los doctores no pueden aprobar porque no se adapta a su ley sino que recupera algo que es anterior y exterior a su modo de concebir el arte.

Ahora bien, cuando, quince años más tarde, en 1969, le conceden a Parra el premio más prestigioso de Chile, el Nacional de Literatura, por *Obra gruesa* (volumen que recogía varios títulos, empezando por *Poemas y antipoemas*), parecerá como si los “doctores de la ley” hubieran cambiado de opinión. El afuera del poema no es un afuera del ámbito poético: Nial Binns (1995) demostró el modo en que Parra se inserta en la “guerrilla literaria” en la que ya estaban envueltos, desde la década de 1930, Neruda, Huidobro y De Rokha; una guerrilla de todos contra todos por el lugar del mejor poeta y, también, del más comprometido políticamente. Por ejemplo, en “Aquí estoy”, poema que publicó Neruda en París en 1938 contra “Derrocas, patibulos, Vidobros,/ Y aunque escribáis en francés con el retrato de Picasso en las verijas [...]/ No os hagáis secuestrar,/ Ni mañana os hagáis comunistas de culo dorado / [...] Muerte a la bacinica de Reverdy/ Muerte a las sucias vacas envidiosas/ Que ladran con los intestinos cocidos en envidia”. A esa vieja guardia, a esa generación anterior de grandes egos, aludirá Parra en “Manifiesto”: “Nosotros denunciamos al poeta demiurgo/ Al poeta Barata/ Al poeta Ratón de Biblioteca.”

En “Advertencia al lector” no habla una voz que refiere algún tipo de experiencia, de subjetividad herida por la hostilidad del mundo, de sensibilidad rozada por el acontecimiento. La tesitura es la de un productor que defiende su mercancía frente al consumidor y al mercado. Para ello, ese “yo” debe asumir también, en el tribunal del poema, la voz de la acusación: los “doctores de la ley” hablan a través de él. La *advertencia* debe entenderse aquí en el sentido comercial del término: el lector, al llegar a la tercera sección del libro que ha comprado, queda advertido de que “el autor no responde de las molestias que pudieran ocasionar sus escritos” (2006: 33). En este aspecto, “Advertencia...” pertenece a la estirpe que inauguró Lord Byron hacia 1820: la del poeta

como un proveedor que ofrece su producto a un cliente (el lector), a la vez que se resguarda en el aviso de sus limitaciones. *Don Juan* es acaso el primer poema a la búsqueda de su objeto: “I want a hero, an uncommon want” es el primer verso del poema –invirtiendo el proceso natural: primero el héroe hace la gesta, más tarde el poema la celebra y la fija–, cuyo Canto I termina, 220 octavas más tarde, postulando la figura del poeta como empresario y del lector como cliente:

*But for the present, gentle reader, and
Still gentler purchaser, the bard –tha’ts I–
Must with permission shake you by the hand,
An so your humble servant, and good-by*

[Y ahora, amable lector, y
aún más amable cliente, el poeta –soy yo–,
con tu permiso te estrecha la mano,
y, tu humilde servidor, te dice adiós].

Pero la tradición del *incipit*, del recurso mediante el cual se pone al lector en conocimiento de la novedad, del cambio de posición y hasta del peligro de seguir adelante con la lectura es, en la literatura occidental, tan larga casi como la poesía misma. En el llamado “Soneto proemial” del *Cancionero*, Petrarca declaraba que el poeta ya no es aquel que era, es decir que el itinerario que el libro refleja, la *mutatio animi*, debe partir desde “quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’ sono” (1992: 3). Esa diferencia entre aquel “otro hombre” y el que “ahora soy” señala una escisión de la que “el autor” que habla en “Advertencia al lector” es una deriva tardía. Con la salvedad de que, en Parra, es la poesía misma la que cambia, la que hace, en su propio cuerpo, la contrición de madurez: la poesía ya no será la que era porque pasará a ser antipoesía.

En ese primer soneto del *Cancionero*, Petrarca parafraseaba el *incipit* de la *Vita nuova* de Dante que es, por otra parte, un meta-*incipit*: “En aquella parte del libro de mi memoria, antes de la cual poco podía leerse, hay un epígrafe que dice *Íncipit vita nuova*”. También aquí se parte de la conciencia de algo que ha cambiado, algo decisivo que ya no es como era, de modo que el libro debe recorrer ese itinerario para desandar, comprender y dar sentido a la transformación. Una modificación que solo es *in parte*, porque la unidad sustancial del sujeto pasado y presente no estaba en discusión, como tampoco lo está entre las tres secciones de *Poemas y antipoemas*. Petrarca y Dante tenían, en eso, un antecedente ilustre: la *Epístola I,1* en la que –como señala Francisco Rico– “Horacio rompe con su pasado de lírico mundano y se declara resuelto a entregarse a más altas tareas” (2002: 113):

*Prima dicte mihi, summa dicende Camena,
spectatum satis et donatum iam rude quaeris,
Maecenas, iterum antiquo me includere ludo?
Non eadem est aetas, non mens. Veianius armis...*

Oh, nombrado por mi primera Musa, que has de serlo por la última,
estando ya tan visto y habiendo obtenido la vara,
Mecenas, ¿pides que en el juego antiguo me encierre de nuevo?
No es la misma edad, no la mente. Veyanio — fijadas
sus armas a un pilar de Hércules— velado en su agro se oculta,
por no rogar tantas veces al pueblo al final de la arena (1986: 1)

Este Veyanio con el que el poeta se compara era un gladiador que, tras una brillante carrera, supo retirarse a tiempo. No perdamos de vista este significativo parangón que Horacio elige para sí: con aquel que, para ganarse el sustento, pone en juego la vida, con un profesional del peligro. Porque el “yo” de esta primera Epístola, de este íncipit del libro, no habla como amante ni como ciudadano, sino como poeta, como autor: le dice a Mecenas —a quien pone a la vez en lugar de patrocinador y de lector de su obra anterior— que ya no tiene edad para escribir los poemas que antes solía; si vuelve a escribir, ahora, es ya *fuera de la arena*. Mecenas es, aquí, el equivalente al “doctor de la ley”, aquel frente a quien hay que explicar qué se hará y por qué, si no se quieren defraudar las expectativas.

En la serie que va de Horacio a Petrarca toma forma la estirpe del poeta maduro que se felicita por haber dejado atrás las locuras de juventud. Petrarca tiene unos cuarenta y cinco años cuando, hacia 1349, empieza a componer el *Cancionero*, aunque el denominado “Soneto proemial” es, seguramente, uno de los últimos que escribió, hacia el final de su vida, cerca de cumplir los setenta. Nicanor Parra tiene cuarenta cuando publica *Poemas y antipoemas*. Casi la misma edad que tenía Rubén Darío cuando salió, en 1905, *Cantos de vida y esperanza*. La primera pieza de ese libro, la que le da título, declara, en sus dos primeros versos, un evidente, categórico íncipit acerca del cambio de tono: “Yo soy aquel que ayer no más decía/ El verso azul y la canción profana”. *Azul y Prosas profanas* han quedado atrás. ¿Qué viene ahora? “La virtud está en ser tranquilo y fuerte”, dice en la última estrofa. El cambio estaba anunciado al final del prólogo: “Si en estos cantos hay política, es porque parece universal”. Una política poética: “Ayer nomás” significa “ya no”. Con excepción de Byron, los poetas que hemos citado escribieron en el siglo I d.C., en el XIII, en el XIV y a principios del XX. Pero, ¿cuáles son las *advertencias al lector* del siglo moderno por excelencia, el XIX? El más célebre es “Au lecteur” de Baudelaire, compuesto sobre lo que podríamos denominar una *anti-captatio benevolentiae*: como lo hará Parra en “Advertencia...”, anuncia que el poeta va a hacer algo distinto de lo esperado, que

probablemente será sorpresivo y hasta desagradable. “Au lecteur” asume el carácter de un poema proemial: es el único anterior y exterior a la meditada numeración de las piezas que conforman *Las flores del mal*. Por otra parte, ya el primer verso enumera y resume buena parte de los elementos presentes en ese libro: “La sottise, l’erreur, la péché, la lésine...” (La necedad, el error, el pecado, la avaricia). Para hacer la experiencia de la modernidad es necesaria una cierta disposición al masoquismo, porque la “flor del mal” solo libera su sentido en el momento en que placer y dolor se vuelven indivisibles. Como en el verso de “Recueillement”: “Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci” (Bajo el látigo del Placer, ese verdugo inclemente): una parte del mundo baudelaireano se cifra en esta inclinación a la igualación de los opuestos (placer=verdugo) y a las mayúsculas alegorizantes. No hay posible comprensión de *Las flores del mal* si no se entra en ese juego. El lector de Baudelaire tiene que ser un “semejante” del poeta, es decir un “hipócrita”. En Parra, “aunque le pese/ el lector tendrá que darse siempre por satisfecho” (2006: 33). La advertencia de Baudelaire se refiere, sobre todo, a lo que el lector va a encontrar; la de Parra incluye además lo que *no* va a encontrar: “La palabra arcoiris no aparece en él [el libro] en ninguna parte,/ Menos aún la palabra dolor,/ La palabra Torcuato...”. Dicho en otros términos: Baudelaire es consciente de que hay algo que su libro inaugura, algo nuevo –aunque esa novedad no sea necesariamente atractiva–; en Parra, el aliento es el de la clausura, del final de algo y de su transformación en otra cosa, en su formulación antitética. *Las flores del mal* es un antecedente de *Poemas y antipoemas* en la deliberación de su arquitectura, en la construcción del libro como una forma que ordena y da sentido a cada una de las piezas. Como señaló Valéry, frente a los “cien o doscientos mil versos de Victor Hugo”, Baudelaire escribe *un libro*: “Es forzado por el estado de su alma y por los datos de las circunstancias, a oponerse [...] al sistema, o a la ausencia de sistema, que llamamos romanticismo” (2010: 47). En este aspecto, *Poemas y antipoemas* propone un escueto número de composiciones como alternativa (como cierre y cambio a otra cosa) frente a la proliferante obra de la generación anterior.

Casi un siglo separa la primera edición de *Les Fleurs du Mal* (1857) de *Poemas y antipoemas* (1954). Esta (aproximada) redondez de las fechas vuelve tentadora la hipótesis de que el primero de esos libros anuncia el advenimiento de la modernidad en tanto el segundo la da por terminada. La estudiada ambigüedad del verso “la poesía terminó conmigo” (2006: 108) –puede leerse tanto en el sentido de “yo soy el último poeta” como en el de “la poesía me mató”– podría interpretarse, también, como la afirmación de que el antipoema fue el instrumento para lapidar el poema. Aunque ese verso, y el poema al que da título, son de un libro posterior, *Versos de salón* (1962), la

tendencia a marcar con precisión el instante divisorio entre lo que termina y lo que empieza toma su impulso de *Poemas y antipoemas*. Podría enunciarse de este modo: con Baudelaire empieza el reino del simbolismo, cuya mayor preocupación –a partir de la generación siguiente, la de Rimbaud, Verlaine, Mallarmé– será la de mantener al público alejado del ámbito de la poesía, disuadir al lector de diarios y folletines de la idea de que la poesía tiene algo que ver con él. La poesía, lo que los románticos entendían por poesía, se termina con Baudelaire: “Después de Baudelaire no se ha dado ningún éxito masivo de poesía lírica”, escribió Walter Benjamin (1999: 124); después de él y, en buena medida, gracias a sus discípulos. En este aspecto, hay completa continuidad entre simbolismo y vanguardia: nada menos tentador para el lector de periódicos que los poemas de Apollinaire y Tristan Tzara, de Huidobro y Girondo, cuyo título *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* no puede leerse sino como declaración irónica: significa lo opuesto de lo que enuncia literalmente. En la labor de mantener alejado al lector, incluso de asustarlo para que no se adentre en el reino del poema simbolista, una de las páginas más elocuentes es, a la vez, uno de los íncipit más poderosos de finales del siglo XIX. Se trata de las primeras líneas del Canto Primero de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont:

Quiera el cielo que el lector, animoso y momentáneamente tan feroz como lo que lee, encuentre sin desorientarse su camino abrupto y salvaje a través de las ciénagas desoladas de estas páginas sombrías y rebosantes de veneno; pues, a no ser que aplique a su lectura una lógica rigurosa y una tensión espiritual equivalente por lo menos a su desconfianza, las emanaciones mortíferas de este libro impregnarán su alma, igual que el agua impregna el azúcar. No es aconsejable para todos leer las páginas que seguirán; solamente a algunos les será dado saborear sin riesgo este fruto amargo. (1970: 13).

En la última frase, la separación de “algunos” frente a “todos” define el ámbito para iniciados, para lectores fuertes; en el límite: exclusivo para poetas que leen a poetas. La proliferación teratológica de *Los cantos de Maldoror* puede leerse como una sublimación de los recursos con que el simbolismo quiso espantar y alejar al lector, igual que la belleza “amarga” e injuriada de la *Temporada en el Infierno* de Rimbaud. Un poema, por otra parte, cuya apertura parece un antecedente claro del mencionado íncipit de *Cantos de vida y esperanza* de Darío:

Antes, si no recuerdo mal, mi vida era un festín en el que se abrían todos los corazones, en que todos los vinos corrían.
Una tarde, senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié (2007: 263).

Entre el “antes” y el ahora, “el festín” ha terminado: se terminaron las bellas imágenes, las ensoñaciones, las palabras hermosas –el “verso azul”; ahora el poeta debe nombrar la amargura, debe injuriar (por falsa) a la belleza. El antipoema de Parra es, entre otras cosas, el intento de destituir aquel “olimpio”, hacer de la poesía “un artículo de primera necesidad” y del poeta “un hombre como todos” que conversa “en el lenguaje de todos los días”. El “Manifiesto” (del que están sacadas las citas de la frase anterior), de 1963, expresa lo contrario de los manifiestos vanguardistas (es un antimanifiesto): al revés que los prismas ultraístas y las *creaciones* de Huidobro, el antipoema declara su intención de hablar claro y sin dobleces para llegar no solo al lector tradicional de poesía sino a un público más amplio. Por eso en “Advertencia...” no se encontrará la palabra “arcoíris” (curioso neologismo, por otra parte); en cambio, “sillas y mesas sí que figuran a granel”. El poema quiere vaciarse de hermosas abstracciones y dejar sitio a humildes objetos cotidianos.

Tampoco esa destitución abandona la huella baudelaireana, quien había captado, en el celeberrimo “L’albatros”, segundo de los poemas de *Les Fleurs du Mal* –y por tanto perteneciente a la serie proemial del libro– la figura ridícula del poeta “semblable au prince des nuées” (“semejante al señor de las nubes”) al que “au milieu des huées,/ Ses ailes de géant l’empêchent de marcher” (“en medio de abucheos,/ sus alas de gigante le impiden caminar”). Los albatros, igual que los poetas, son “rois de l’azur, maladroits et honteux” (reyes del cielo, torpes y avergonzados): reyes depuestos de sus espacios naturales. Antoine Compagnon ve en “L’Albatros” una manifestación de la “antimodernidad” de Baudelaire: el poeta, como aristócrata del espíritu, representa una figura patética porque en la era de la democracia toda clase de jerarquía tiende a desaparecer. Compagnon lo vincula con un pasaje de *Mon coeur mis à nu*: “No hay más gobierno razonable y seguro que el aristocrático. Monarquía o república basadas sobre la democracia son igualmente absurdas y débiles” (2005: 45). De modo que si la antimodernidad de Baudelaire es, hasta cierto punto, el antecedente de la antipoesía de Parra, el quiasmo se dibuja nítido: lo que en Baudelaire es un arresto reaccionario, el rechazo a la progresiva horizontalización de las categorías traídas por “el progreso” y “la democracia”, en Parra aparece, en cambio, como un movimiento hacia una nueva democratización del espacio poético, que las “vacas sagradas” habían convertido en un reducto aburguesado y lujoso.

¿Consiguió Parra que el poema se convirtiera en un “artículo de primera necesidad”? ¿Consiguió que el incipit al antipoema funcionara, en verdad, como excípit del ámbito poético? Ese “afuera del poema” del que habla Milán en el pasaje citado, ¿es una

aproximación al mundo ajeno al poema, al mundo del público general, del ciudadano normalmente apartado del reino de la poesía? Son los años en los que buena parte de la lira latinoamericana anuncia los aires revolucionarios que, después de la revolución cubana, resonarán con fuerza en la década siguiente. El mismo año de *Poemas y antipoemas*, Neruda acentúa el giro iniciado en el *Canto general* (1950) e inaugura sus *Odas elementales* con una declaración de desprecio a “los viejos poetas” que “siempre dicen yo” y que no tienen ojos para ver al albañil que “se cae de un andamio”. Parra, por su parte, dice en el “Manifiesto”: “El poeta está ahí/ Para que el árbol no crezca torcido”. O bien “para llegar al corazón del pueblo” (144-145), al contrario de lo que hicieron “nuestros abuelos inmediatos”, que fueron unos “reverendos poetas burgueses”. Pero, ¿llegó a existir en verdad esa nueva poesía popular cuyo germen Parra decía perseguir a través de Aristófanes, el Arcipreste de Hita, el Quijote, el Romancero y, finalmente, García Lorca y Whitman?² Seguramente, si existieron poemas populares en las décadas finales del siglo XX, seguían siendo los de la princesa que está triste y algunos de los versos más tristes de esta noche. O el “Gracias a la vida” de Violeta Parra. Pero ese es otro cantar.

Bibliografía

- Belinsky, Jorge (2007). *Lo imaginario: un estudio*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Benedetti, Mario (1981). *Los poetas comunicantes*, México, Marcha.
- Benjamin, Walter (1999). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre.
- Binns, Niall (1995). “Nicanor Parra y la guerrilla literaria: descifrando ‘Advertencia al lector’”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 537: 83-89.
- Compagnon, Antoine (2005). *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado. Traducción de Manuel Arranz.
- Darío, Rubén (2007). *Poesía (Obra completas I)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Horacio (1986). *Epístolas*, México, UNAM. Versión de Tarsicio Herrera Zapien.
- Lautréamont, Conde de (Isidore Ducasse) (1970). *Los cantos de Maldoror y otros textos*, Barcelona, Barral. Traducción de Aldo Pellegrini.
- Milán, Eduardo (2011). *Ensayos unidos; poesía y realidad en la otra América*, Madrid, Machado libros.

² Véase la entrevista con M. Benedetti realizada en 1969 (1981: 38-39).

Parra, Nicanor (2006). *Obras completas (1935-1972)*, vol. I. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores. Edición supervisada por el autor, asesorada y establecida por Niall Binns al cuidado de Ignacio Echevarría;

Petrarca, Francesco (1992). *Canzoniere*, Torino, Einaudi.

Rico, Francisco (2002). *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino.

Rimbaud, Arthur (2007). *Obra poética completa*, Barcelona, DVD Ediciones. Traducción de Miguel Casado.

Valéry, Paul (2010). *De Poe a Mallarmé*, Buenos Aires, Cuenco de Plata. Selección y traducción de Silvio Mattoni.