

Mo Yan. Conversación y antipoesía

Verónica Stedile Luna

CONICET- IDICHS, UNLP

Resumen:

A partir de una conversación con Nicanor Parra en febrero del año 2013, en este trabajo me propongo leer las yuxtaposiciones, mezclas y saltos temáticos que caracterizaron su modo de recordar anécdotas o definir singularidades de la poesía, como parte de la serie antipoética que abrió en los años 50. En ese sentido, distintos momentos de la conversación son puestos en diálogo, a su vez, con algunos entramados de la poesía latinoamericana que fueron contemporáneos, como el surrealismo e invencionismo en Buenos Aires a mediados de siglo XX, la recuperación de figuras de la Lira Popular Chilena, el *ready-made* como política del arte y la poesía visual.

Palabras claves: conversación – antipoesía – vanguardias – cultura popular

Abstract:

Drawing from a conversation with Nicanor Parra (February 2013), in this essay I read the juxtapositions, mixtures, and thematic disjunctions that characterize his way of remembering episodes and defining the singular features of poetry, as part of the “antipoetry” series he started in the 1950s. In this sense, different moments of the conversation are put in dialogue with some cotemporaneous tendencies of Latin American poetry, such as mid-20th century Surrealism and Inventionism in Buenos Aires, the reevaluation of some Lira Popular Chilena artists, *ready-made* understood as a politics of art, and visual poetry.

Keywords: conversation – antipoetry – avant-garde – popular culture



“Soy incapaz de juntar dos ideas / es por eso que me declaro poeta / de lo contrario hubiera sido político / o filósofo o comerciante”; esas palabras de Nicanor Parra en la entrega del Premio Juan Rulfo, publicadas en *Discursos de sobremesa*, quedaron resonando luego del encuentro en su casa de Las Cruces por febrero del 2013.¹ Las recordé casi de inmediato por el peso de la decepción, ya que había llegado con el propósito de hacer una entrevista, pero durante la charla Nicanor saltaba de un tema a otro, de una cueca al refranero popular, y si notaba mi interés por profundizar en algo gritaba ¡Es una periodista! ¡La argentina es una periodista!, pateando el piso. La entrada debería haberme anticipado algo: en la puerta de madera, escrito con aerosol desprolijo, se leía “Antipoesía”. Medio metro más hacia adentro las paredes estaban atiborradas de fórmulas que burlaban la sensibilidad poética o el conocimiento científico de cualquiera ¿eran fórmulas de física o poemas matemáticos? Eso tampoco lo pude averiguar. Buscaba algunas precisiones sobre la vida de Violeta, sobre las relaciones entre vanguardia, cuerpo y cultura popular. También, más especialmente, imaginaba la posibilidad de leer esa carta final que Violeta Parra dejó en sus rodillas antes del suicidio, de la que Nicanor había hablado comparándola con la “Carta del Vidente” de Rimbaud. Son una especie de relámpagos, apocalíptica, energúmena, decía en una entrevista con Leónidas Morales

¹ Una crónica de ese encuentro fue publicado en el número 5 de la revista *Estructura Mental a las Estrellas* (2013: 78-83). Entonces Nicanor Parra tenía 99 años, sospechamos que fue una de las últimas charlas que aceptó tener con desconocidos, llegados sin previo aviso ni filiación. Pidió expresamente que no se le tomara ninguna foto, y que no se grabara la conversación.



(2003: 94-95), y aseguraba haber sido el único en leerla, desde ese febrero de 1967 en La Reina, hasta entonces. El interés en Violeta venía antes por sus cartas y sus óleos que por las canciones, de modo que traté de conducir todos los esfuerzos a ese lugar. Sin embargo, como lo indicaba su puerta, entrar ahí era ingresar, literalmente, a la lógica de la antipoesía:

- un grupo de hombres golpea el piso con los pies mientras grita: 'Yo soy de los abajo, y estoy con los de abajo', de arriba vienen otras voces que responden: 'Yo soy de los arriba y estoy con los de arriba, así que defiéndete mierda', ¿entiendes ah?... hay que saber dejar callado al otro, y aprender a guerrear, defenderse con quien sea.

La conversación se desarrolló como un momento más de la serie antipoética que, según Heriberto Yépez, se abrió con los *Sermones y prédicas*, los *Ecopoemas*, los *Chistes*, los *Discursos*, los *Artefactos* y demás poesía visual: "escritura *maquínica*, indistinta, multiplicable, entrópica, interminable, laxa, repetible, ultra-escribible, casi serigrafía donde ya sólo importa el gesto o firma, [donde] ninguno de sus textos tenía una diferencia específica respecto a otros" (2018: s/n). Esa escritura, o esa serie se distingue, para Yépez, del antipoema: "objeto artesanal estético y memorable que todavía busca contener una visión, un logro literario como texto singular que desea impedir su disipación" (2018: s/n). El habla de Parra recorrió los distintos reverses entre la escritura como máquina y el poema como objeto; el *ready-made*, las vanguardias, la tradición poética latinoamericana, el humor, la basura, la Lira Popular, fueron hilos a partir de los cuales desplegó su propia escritura para imprimir una nueva marca. Así, si en *Also Sprach Altazor* Vicente Huidobro es "El que dejó callado a Pablo de Rokha" (2006: 110), Nicanor Parra es el que dejó en silencio a Jorge Luis Borges:

- También lo planché dos veces a Borges. Ante muchedumbres. Porque se creía la última chupada de mate. Arriba tengo su corbata. Me la dio en honor a que lo dejé en silencio. Después, al tiempo, le preguntaron a él qué le parecía la poesía chilena, "qué, ¿existe eso?" respondió. Y de Neruda, ¿qué piensa Borges? Le seguían preguntando. "¿Qué pienso yo de eso? No tengo que pensar nada, si ya lo dijo todo Juan Ramón Jiménez". ¿Y Nicanor Parra?, "¿Quién es ese? ¿Es posible que exista poeta con nombre tan horrible?". Eso fue todo lo que dijo de mí aquella vez. Pero Borges perdió el Nobel porque no se pudo defender de "ese sé no cuanto poeta chileno"...

Cuando le pregunté por Vicente Huidobro, me dijo: "Lo vi una vez, en una presentación en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, en los viajes que hacía de París a Chile: 'Una mujer descuartizada / viene cayéndose / hace 184 años'. Pero yo fui antifrancés desde niño; ¿sabes cómo nos dicen? *Lemetek*, provincianos...". Lo inverosímil del recuerdo que postula un episodio casual y único, se abre hacia otra genealogía donde no está la



vanguardia: “En este momento le debo todo a Bolaño. Me sacó de la oscuridad. Porque dijo ‘todo se lo debo a Parra’”. Más que como el testimonio de una vivencia o la ratificación de una anécdota, el habla de Nicanor Parra durante la conversación debería ser plegada a su propia escritura, a la construcción de una lengua que avanza entre la ruina de lo que afirma –porque introduce el chiste, el desconcierto o lo insólito– y el desafío del contrapunteo como estructura vectora:

-El punto del amor está entre el punto de la caca y el punto del pipí. ¿Cómo se explica eso? Ese es un tema pendiente: la caca. Todo el lujo que comés es caca. La literatura pensó mucho sobre la caca, pero no puede explicar lo que hacen los gatos, el único animal que va y tapa su porquería. Vamos a preguntarle al Hugo Chávez.

El habla de Parra en este encuentro nos permite volver sobre las derivas de la antipoesía en América Latina desde una voz que inventa, desvía, produce chispazos antes que una rememoración.

Antipoesía y vanguardias.

Tal nominación, que adquirió la fuerza de un género, no era exactamente inédita cuando se publicó *Poemas y antipoemas* en 1954. En la entrega “otoño de 1952” de la revista *poesía buenos aires*, Raúl Gustavo Aguirre firmaba la portada tipográfica del número 7, donde se leía “La poesía deviene, violentamente, antipoesía. Ella se instala ahora en vuestros cuerpos, habita vuestras casas y combate por vuestra dignidad en todos los frentes. Solo así el poeta tiene derecho, a veces, a entregarnos algunas imágenes, algunas sugerencias, a devolvernos doble por sencillo”. Ese mismo año se publicó el primer número de *A partir de cero*, dirigida por Enrique Molina, con el sub-título: “Revista de poesía y antipoesía”. Aldo Pellegrini, en el segundo número hacía una breve presentación de *Voces*, de Antonio Porchia, afirmando que “el mal de nuestra literatura es la literatura”, motivo por el que reivindicaba una obra que escapa a la búsqueda de una retórica, que “no intenta hacer literatura” (1952, 6). Heriberto Yépez agrega el nombre de Enrique Bustamante y Ballivián, cuyo libro de 1927 se titulaba *Antipoemas*. ¿Por qué entonces Nicanor Parra se constituye en una especie de grado cero de la *antipoesía* en América Latina? Tal vez haya que explorar en el pasaje antes mencionado que empuja el poema hacia la escritura, la unidad hacia la serie siempre desplegable, a la cual se puede pegar y acumular incluso una conversación.

poesía buenos aires y *A partir de 0* manifestaban un aparente enfrentamiento entre sí por cuanto diferían acerca de lo que una vanguardia artística en la posguerra debía ser; sin embargo compartían una doble coincidencia: la nominación de alguna de sus aspiraciones



como “antipoesía” y la no-mención de Nicanor Parra en ninguna de sus posteriores entregas, aspecto que resulta significativo teniendo en cuenta que hubo un especial interés por la poesía chilena contemporánea –Vicente Huidobro, Braulio Arenas, Pablo Neruda fueron objeto de análisis y divulgación en números o apartados especiales– y a su vez, que entre 1956 y 1960, la revista *poesía buenos aires* produjo cierto desplazamiento hacia una poesía coloquialista, con el cual comienza a publicar a Leónidas Lamborghini y Francisco Urondo. Por su parte, Aldo Pellegrini había escrito en “El huevo filosófico” (*A partir de 0*, 1952) algunas de las ideas más interesantes sobre los vínculos entre arte y ciencia en la poesía, que retomados en “El poder de la palabra” y “La acción subversiva de la poesía” se aproximan a una concepción de literatura como espesor excedentario de la sintaxis disponible en la lengua de intercambio comunicacional.

Los poetas del grupo Poesía Buenos Aires y el invencionismo o aquellos más cercanos a la figura de Aldo Pellegrini y el surrealismo en Argentina procuraron la búsqueda de una nueva configuración de lo sensible² a partir de imágenes que trastocaran los valores de la poesía neorromántica y neorrealista que habían caracterizado la poética de los años 40. La exigencia de una imagen como combustión (Pellegrini, 1952) o la palabra como “excitador de estados mentales” –por oposición a la palabra como transmisora de ideas– (Bayley, 1950), combatía la noción representacional de la poesía. Sin embargo, el modo en que retomaron a las vanguardias europeas y latinoamericanas de los años '20 como forma de hacer un corte a mediados de siglo, mantuvo como sustrato la ilusión de algo sublime o estado privilegiado de la lengua en la poesía (Porrúa 2011, Prieto 2010, Cristóbal 2007). “Segundo poema en cion”, de Edgar Bayley empleaba distintos procedimientos de ruptura en relación con una retórica signada por el soneto y la elegía como la que circulaba por revistas contemporáneas:³

Está bien podemos ser tristes
Umumumumumumumumu
mumumumumu ERTEMUR
Detrás de la cortina se ha detenido

² Un régimen de sensibilidad es, según Jacques Rancière, régimen plural de presentación por el cual se configura un orden de lo visible e inteligible que distribuye y distingue entre logos y phonè (entre el habla articulada y el aullido) (2012:97). Esa misma pluralidad es la que posibilita una ruptura o cambio de orden de lo visible. Es decir que frente a un reparto de lo sensible que configura y distribuye el orden por el cual algunas imágenes o sujetos forman parte de lo visible, siempre puede irrumpir la emergencia de lo no contado. La vanguardia poética de los '50 en Argentina buscó reponer el poder de la imagen emancipada del verosímil de la representación. Para Jean-Louis Déotte, a la pluralidad debe añadirse un *médium* o *aparato*, es decir una técnica por medio de la cual el daño original (que separó *logos* de *phonè*) se haría visible o experimentable. Entre esos aparatos estéticos considera la perspectiva, el museo, la fotografía, el cine y la cura analítica. A partir de los cuales se pregunta especialmente por las técnicas del montaje y el *collage* como espacio de inscripción donde la imagen daría a ver algo antes no imaginable (2013: 50).

³ Cfr.: Del Gizzo, Luciana (2018). *Volver a la vanguardia*. Buenos Aires, Ediciones en Danza.



el remanente
El pez se pone en la tarde como
si fuera una tarjeta postal
Y yo que estoy en la semana
me siento
por esta razón
muy triste y escribo: lujo de la joroba en la muerta
Detrás vienen vagones
Ahora se sabe
que los vinos enredan los yugos
que la hierba crece de preferencia
en el cielo
y que un bello cuadro
es una
EYACULACIÓN. ("Tres poemas, Arturo: s/n)

Aldo Pellegrini, abría *El muro secreto* (1949) con una imagen que remontaba a los surrealistas franceses como reescribientes de un paisaje urbano y onírico, a partir de la eliminación de la sintaxis normada y los signos de puntuación:

En el extremo de la calle más angosta
el pregonador de esperanzas
une el pasado el presente y el futuro
un gato despavorido
y detrás la camarera vertiginosa
que llama a todas las puertas
para encender el fuego de la imaginación
es demasiado temprano
para recordar qué crímenes habría que cumplir
pureza de tu mirada, desfilas de puertas burlonas
en el centro de la frente cristalina una gran herida que sangra (57).

Mirado entonces como en un corte sincrónico, o un avistaje que hiciera zoom sobre las publicaciones y movimientos de la poesía en la primera mitad de los años '50, Nicanor Parra parece dialogar a distancia paradójica con las vanguardias de su tiempo. Como señala Eduardo Milán,

la antipoesía de Parra juega a dos puntas o a la contradicción poética. Por una parte, cuestiona profundamente el legado de las vanguardias estético-históricas por considerarlo desprendido de lo que es el destinatario natural – habría que decir social e individual- del arte y de la poesía: el hombre común, el habitual "hombre de la calle". Por otro lado, ataca el mismo enemigo que las vanguardias –esto es, participa del mismo blanco crítico que las vanguardias estético-históricas. (...) La crítica de Parra al igual que la crítica de las vanguardias es al arte y a su recepción como cómplices de un proceso conjunto de enajenación. (Milán: s/n)



rinconá / con la cruz y la coroná...". De ahí a hablar sobre la filosofía de vida que había adoptado desde su llegada a Las Cruces:

-La propiedad privada es un crimen. Los que tienen razón son los mapuches. La tierra ya no da para más. Yo fui ecologista por cuarenta años: socioeconómico. Mi respuesta te va a parecer reaccionaria, pero ¿quiénes destruyeron el planeta? Los empresarios... y ¿quiénes lo pueden salvar?... Los empresarios! Cuando sea un buen negocio, claro. Para mí, ahora, todo está en el código de Manú, el indio. Las cuatro edades del hombre superior: Neófito o lector de las sagradas escrituras; Galán o padre de familia; Anacoreta; Asceta o Mariposa resplandeciente. El hombre que pasa por todas las etapas sin quedarse empantanado en ninguna recibe un premio: *no resucitará*. Humillación más grande que existir, no hay. Esa es la sabiduría de los antiguos. Renuncia al mundo dicen: mujer, familia, bienes materiales, búsqueda de la fama. Ve solo al bosque y desnudo, en busca de Brahma o *alma universal*, de lo que fuimos mutilados por un tropel de diablos disfrazados de dioses. Yo ahora miro el mar: ahí está Brahma.

Todo lo que tengo para decir es *Mo Yan*. Y si insisten, *Yucatán*. Como el Premio Nobel; a todo lo que le preguntaban respondía *Mo Yan*, pero cómo se llama le repetían, *Mo Yan* –no hablo; así le quedó ese seudónimo, porque ni el nombre quiso decir. ¿Y ahora qué? *Urge hacer nada...*

En el extremo de cualquier consideración sobre la *coherencia*, el contrapunto entre afirmar que la propiedad privada es un crimen, el código de Manú y el silencio, puede entenderse bien como la precariedad de cualquier afirmación, y por lo tanto, la precariedad de los nexos que vinculan una idea con otra idea. Una ética según la cual, quien permanece inmutable ante lo escrito, se empantana. ¿Qué relación podría tener esa ley que repetía, *urge no hacer nada*, con uno de sus artefactos más intempestivos: "LA POESÍA / MORIRÁ / SI NO / SE LA/ OFENDE/ hay / que/ poseerla / y humillarla en público // después se verá / lo que se hace"? (*Artefactos* 1973). O bien puede entenderse como una reescritura del *yo no respondo*: "Durante medio siglo / la poesía fue / el paraíso del tono solemne. / Hasta que vine yo / y me instalé con mi montaña rusa. // Suban, si les parece. / Claro que yo no respondo si bajan / echando sangre por boca y narices." ("La montaña rusa" 2012: 92). Lo que a su vez volvía a contradecirse con la pretensión de una palabra que no produjera excesos, espectros o malentendidos:

-Mateo 5,37: *Pero sea vuestro hablar: Sí, sí; no, no; porque lo que es más de esto, de mal procede*. Cuando me preguntan algo digo, "sí", o "no"; y si quieren saber más les grito: Mateo 5,37; vayan ahí! Digan sí cuando es sí, y no, cuando es no; cualquier otra cosa que se le añada viene del demonio. Porque si la palabra que uno deja caer distraído, haciéndose el zozco, la tomara el resto es un infierno.



¿El futuro del arte? Humor chillanejo

La relación entre la obra de Nicanor Parra y una política del desecho ha sido expuesta y analizada ya muchas veces. *Obras Públicas 2006* y *Voy & Vuelvo* (2014), con sus respectivos catálogos y estudios críticos, dan cuenta de ello. Podemos ver acá, no obstante, líneas que, al mismo tiempo nos llevan a lo que Parra llama “futuro del arte” y a una arqueología de la lengua antipoética:

-Mira, muchos problemas: una solución. Economía mapuche de subsistencia; eso he comenzado a pensar desde que caí en la cuenta de tres etapas: el arte, el anti-arte, y el basural -se señala sí mismo- aquí estamos, reciclando basura.

En 1952 Nicanor Parra lanzó a la calle los *Artefactos* y *Quebrantahuesos* ponen a funcionar el humor y el desecho como elementos de suspensión del valor. Límite en el cual Parra se mantuvo provocativamente desde comienzos de la Dictadura pinochetista en Chile, su viaje a los Estados Unidos, el famoso té en la Casa Blanca y los artefactos donde leemos “la izquierda y la derecha unida jamás serán vencidas”. junto con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky; más que lanzamiento fue una exposición en los puntos céntricos de Santiago de Chile. Se trataba de un periódico mural hecho con recortes de diario, letras e imágenes. Otro corrimiento respecto de las vanguardias cercanas: ni revista-mural a la manera de *Prisma*, que desafiaba las lógicas de la lectura individual, privada y apacible proponiendo un recorrido poético por las calles de Buenos Aires, ni cadáveres exquisitos: “los surrealistas juntaban, claro, una mitad de una frase con la mitad de la otra, pero ellos buscaban efectos poéticos, insólitos, nosotros no. Por lo menos yo buscaba efectos que podrían llamarse de grueso calibre. Estoy seguro que en ese tiempo nosotros en Chile inventamos el pop...” (Parra 2014: 43). Los *Quebrantahuesos* pusieron de manifiesto que había una forma de pensar y hacer poesía según la cual las palabras se trataban como cosas y no como expresiones de una subjetividad. Cortar y pegar palabras de un periódico para hacer noticias absurdas o insólitas comportaba el poder infinitamente retórico del lenguaje. La disposición de las palabras en los periódicos producía la incomodidad de un comentario hecho con el desparpajo que se escribe en un baño. “Suicidóse el último carabinero de lujo” / “rotundo fracaso”, el fracaso del suicidio consumado o el fracaso de “dos modelos de novios” que poco tienen de modelares, la declaración de un “novio imperialista” en la Unión Soviética, no son solo reformulaciones paródicas de la sintaxis periodística, sino la exposición de la lengua en su condición figural más extremada. No se trataba de una operación “destructiva” –en términos de “Una estética de la destrucción” como la que proponía entonces Aldo Pellegrini para la poesía– sino de poner en movimiento el ritmo de la palabra a partir de la ruina misma que es el discurso. Un aparato estético, en términos de Jean-Louis Déotte, que configura a través de la técnica



una forma de la aparición, que puede comparar lo que hasta entonces no era más que heterogéneo, y por lo tanto crea su propia temporalidad (2012, 2013). “Precisemos qué entendemos por ‘inventar’”, aclara, “no hacer surgir *ex nihilo*, sino hacer visible lo que estaba allí sin ser visto, del mismo modo que se inventa un tesoro. Hacer aparecer, separar de un caos, de un magma” (2013: 50). Los *Quebrantahuesos* forman parte de esa serie antipoética donde la dislocación del sentido deja oír lo impropio del lenguaje como posibilidad de desujeción. Eso que, según Eduardo Milán es en definitiva lo que rechazan quienes rechazan a la vanguardia: la negación del sentido como base de la sujeción del individuo y de los agrupamientos a la órbita de una práctica de poder como dominio (2014, s/n).





Aparecía entonces la poesía como problema de lo común, como cosa pública que en tanto tal se vuelve extraña. Ya no es el recurso poético el que sacude la lengua de la comunicación utilitaria, sino la poesía puesta en su dimensión más impropia, despersonalizada, la que corta el curso del encadenamiento de sentidos ya codificados. En 1970, a poco de publicarse los *Artefactos*, Parra hablaba de ellos en relación con la “literatura de los baños” a partir de la cual re-define la literatura política no en clave de compromiso sino de “irresponsabilidad”: “Me interesa esa actividad literaria-política, privada e impersonal e irresponsable que tiene su razón de ser muy profunda” (2014: 50)

Por otro lado, con los antipoemas expandidos hacia los quebrantahuesos, artefactos, trabajos prácticos, tablillas, la poesía adquiere ese sueño mallarmeano de ser leída como “disposición tipográfica”, y volver simultáneo lo que en el pensamiento de Valéry eran instantes diferidos: la interpretación discursiva a través de la lectura y comprensión visual en la superficie material (Spoerhase, 2017: 99). En este sentido es que el uso de la imaginación científica que hace Parra también difiere respecto de sus contemporáneos vanguardistas. La revista *A partir de cero* en 1952 proponía consignas como estas: “Las antiguas fábulas han sido en gran medida realizadas, toca ahora a los poetas imaginar otras nuevas, que los inventores a su vez habrán de realizar” o “Las conquistas de la ciencia se basan mucho más en el pensamiento surrealista que en el lógico” (Apollinaire en *A partir de cero*, 1952). Se trataba de la ciencia en relación a un conocimiento posible, a la invención de sentidos; mientras que en Parra tal problema se escabulle o se suspende en virtud de la exposición de esa zona siempre insólita de los lenguajes, el de la ciencia, el de las cosas, por lo tanto, el de la literatura. No hay un ojo de la ciencia para la literatura, sino un espacio expandido donde se da a ver cierta picardía del mundo.





ES POESIA

MENOS LA POESIA



Artefactos y Quebrantahuesos ponen a funcionar el humor y el desecho como elementos de suspensión del valor. Límite en el cual Parra se mantuvo provocativamente desde comienzos de la Dictadura pinochetista en Chile, su viaje a los Estados Unidos, el famoso té en la Casa Blanca y los artefactos donde leemos “la izquierda y la derecha unida jamás serán vencidas”. Y que en la conversación de ese febrero de 2013 lo puso en marcha

a partir de la figura de Rosita, con quien decía jugar “el mismo juego, a gruñón, gruñón y medio”:

- Gracias a las nanas estoy vivo. Las otras, las intelectuales, se comunican por el yo y súper yo. Con las nanas me comunico por el inconsciente, el punto R. “A Nicanor le gusta reírse de la gente, por eso nadie lo soporta”, dice ella. Yo anoto las frases de la Rosita y las publico como mías.

Esta parte de la conversación podría haberla omitido en este trabajo, pero la transcribo acá por la escena que trae a Rosita a la charla –una pelea– y cómo cierra –la copia–, ya que ahí se traman algunas de las claves del universo poético y visual de Nicanor Parra, que él resume como “humor chillanejo”. Cierta estado de querrela permanente en la lengua, el humor y la transcripción de estados del habla como procedimiento poético:

-Ah! La Lira Popular es como una carta de naipes. No tiene nada que ver con la verdad, se trata de la conveniencia. Juegas la carta que conviene, y es suerte. Escucha esto: “Dicen que de espanto / muere el que ve un horror / yo he visto una monja / en pelotas y ni el pelo / mele movió”. “Ni el pelo mele movió”... y eso antes de la pornocultura. Con esto es el fin de la poesía culta popular: los poetas populares toman el canto tradicional y lo llevan para otro lado. Ya no hay más esos versos de los propietarios. No hay Violeta Parra sin circo, porque no hay familia Parra sin circo. El humor de la Violeta es el de los indios de Chillán, los chillanes. Nosotros vivíamos en Barrio Alegre, que era como un gueto mapuche. Un día regreso a Chillán, entro a un supermercado y pregunto: ‘¿De dónde es esta leche que no la consigo?’, ‘De la vaca di, no vamos a decir que sale del toro’, entonces voy y la agarro otra vez: ‘Usted parece que fuera chillaneja’, ‘Y usted no parece que fuera de aquí’ me contestó. Ese es el humor mapuche; pero eso no está en la literatura, no... si en la literatura están los clásicos.

Nicanor repitió en ese momento que no le interesaba la poesía de la *experiencia* o *vivencialidad* –la experiencia es una palada de tierra “Ahora que no me sirve de nada / me la arrojan al rostro / casi / como / una / palada / de / tierra...” (*Canciones rusas*). Eso se podría reformular como “no me interesa la poesía si no puede molestar a alguien”, porque rápidamente elaboró un pasaje entre esa escena en un supermercado de Chillán y la conversación que estaba manteniendo. Sólo yo tengo una hipótesis sobre el tango, Dólar Loncoleche o Mo Yan, dijo.

-¿No sabes lo que es el Dólar Loncoleche? Mil dólares por segundo. Yo te cuento lo que no te he dicho sobre Borges y el tango, tú me pagas mil dólares por cada segundo que hablo. Un día vinieron dos magnates, uno tocó la puerta y me preguntó: Parra, ¿quiere treinta mil dólares en treinta segundos? Y yo desde dentro le grité: ¿y qué tengo que hacer, ah? Tomar leche me contestaron, desde la puerta. Así estuvimos hasta que los hice pasar. Entonces trajeron todos unos equipos, muchas leches Loncoleches, un vaso, y todo lo que tenía que hacer era decir: “Yo también tomo Loncoleche”, beber y luego sonreír. ¿Qué me va a decir ah? –apuró– que eso no está bien. Ya veo que usted



no ha pasado por Andy Warhol; ¿qué le dije?: *basurarte*, no hay más poesía ni antipoesía, reciclamos basura. Y el valor de la obra de arte es su precio. Ah, y volviendo a Borges. A mí me interesa más la Vaca Estudiosa. Borges era ingenioso, inteligentísimo, pero esto otro es de una inocencia punzante. Yo antes creía que lo máximo de la Argentina era el Martín Fierro. ¡No! ¡España! “Algo diré / estoy viejo ya / creo que tengo más de 80 años”, ¿sabes lo que es eso? el comienzo de las memorias de un cacique mapuche. ¡Por favor! Si eso es la Anti-Iliáda; la poesía tiene más que ver con el decir, *algo diré*, que con el canto y los dioses.

Durante la conversación, Parra había puesto en marcha el gesto de la escritura antipoética como un diálogo que se arruina a sí mismo, que no se justifica en ningún valor (¿cómo puede un valor de unidad posible pretender la afirmación simultánea de que toda propiedad privada es un crimen, y luego simular que cobraría mil dólares por segundo para revelar un secreto que no existe?), y que pone en acto una voz donde la memoria es en todo caso, reescritura inmediata, un *ready-made* de lo que hay a la manera de los periódicos quebrantahuesos.

Bibliografía

Aguirre, Raúl Gustavo (dir.) et al. (1950-1960). *poesía buenos aires*. Buenos Aires, [s.n.]. a.1-11 (N° 1-30; primavera 1950 – primavera 1960).

Bayley, Edgar (1944). “Tres poemas”. *Revista Arturo*. Buenos Aires.

Déotte, Jean-Louis (2012 [2007]). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile, Metales Pesados. Traducción de Francisca Salas Aguayo.

_____ (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Antonio Oviedo.

Milán, Eduardo (2014). “Poesía latinoamericana ahora”. *Vallejo & Co*. Disponible en <http://www.vallejoandcompany.com/poesia-latinoamericana-ahora-de-eduardo-milan/>
Último acceso: 02/ 07/ 2018

Molina, Enrique (dir.) (1952; 1956). *A partir de cero*. Buenos Aires: [s.n.], 1952. 1ª época: n° 1 (noviembre 1952) - n° 2 (diciembre 1952); 2ª época: n° 1 (septiembre 1956).

Parra, Nicanor (2006). *Obras públicas*. Catálogo de la Exposición en el Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago de Chile, CCPLM.

_____ (2014). *Exposición Voy & Vuelvo*. Santiago de Chile, Biblioteca Nicanor Parra Universidad Diego Portales.

_____ (2006). *Discursos de sobremesa*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

_____ (2012). *Obra gruesa*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.



Pellegrini, Aldo (2015). *La valija de fuego. Poesía completa*. Buenos Aires, Editorial Argonauta.

Porrúa, Ana (2011). "Como el que sin voz estudia canto. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini". *Estudios* 18/36, enero-junio: 11-32.

Prieto, Martín (2010). "Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina". *La Biblioteca* 9-10, Edición Bicentenario: 174-187.

Spoerhase, Carlos (2017). "Más allá del libro". *New Left review* 103, marzo-abril: 91-104.

Yépez, Heriberto (2018). "Nicanor Parra: parricidio del antipoeta". *La Jornada Semanal* 1196, 4 de febrero: 6-7.

