

Estética de la ambigüedad y política en la antipoesía de Nicanor Parra

Como todas las expresiones artísticas durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, la antipoesía fue obligada a negociar lo que podía ser dicho con lo que el poeta quería decir. Esta negociación dio pie a una serie de experimentos con el lenguaje, incluyendo la ambigüedad sistemática y la puesta en cuestión de la autoridad del autor, el anacronismo, la parodia, la ironía, etc. Estas técnicas son leídas en este artículo como un mecanismo para evitar la censura y denunciar el dogmatismo, es decir, como una estrategia para defender la libertad de expresión. También me refiero a los posibles efectos de estas técnicas poéticas, a la lógica que despliegan y a la que ponen en cuestión.

Palabras clave: *antipoesía, dictadura chilena, ambigüedad, censura, Nicanor Parra*

Like all artistic expressions during the Chilean military dictatorship of Augusto Pinochet, antipoetry was forced to negotiate what could be said with what the poet wanted to say. The necessary negotiation that Parra's poetry needed to undergo gave rise to many experiments with language, including systematic ambiguity, and the contestation of the authority of the author, anachronism, parody, irony, etc. These experiments are read in this article as a mechanism to avoid censorship and denounce dogmatism, thus, as a strategy to avoid the suppression of poetry's right to say everything. I also refer to the range of effects these poetic techniques enact, and the logic they subvert.

Keywords: *antipoetry, Chilean dictatorship, ambiguity, censorship, Nicanor Parra*

La antipoesía de Nicanor Parra (1914-2018) es una poesía *volátil*. Ironiza la belleza clásica de la poesía que quiere desplazar (siendo Pablo Neruda el referente más importante en este sentido), y la reemplaza por la superficialidad de la máscara, la belleza del engaño y la verdad de lo doble, de lo ambiguo. En este artículo me propongo analizar algunas de las técnicas que le sirvieron a Parra (el anacronismo, la ironía, la utilización de personajes dramáticos y monólogos dramáticos, específicamente) para evadir la censura, preservar un mensaje sin afiliaciones políticas fuertes, en un contexto altamente politizado como lo fueron los años 70 y 80 en Chile,

durante la dictadura de Augusto Pinochet. Estas técnicas, estudiadas en conjunto, derivan en una “estética de la ambigüedad” – como he querido denominarla – que si bien es cierto evade y difiere la identificación política, la determinación de un discurso u opinión exclusiva en la antipoesía, las técnicas que Parra utiliza movilizan una crítica del principio de identidad cuyas consecuencias políticas analizo con la ayuda del concepto derrideano de aporía. Las características deconstructivas de la estética de la ambigüedad pueden ser mejor observadas al privilegiar un análisis comparativo entre antipoesía y filosofía.

La ambigüedad política de la poesía de Nicanor Parra es bien conocida. En el contexto chileno de los 70 le hizo merecedor de críticas tanto de la izquierda como de la derecha. Al explicarle a Leónidas Morales la razón detrás de su indeterminación política, Parra insiste: “[e]n circunstancias de que todo el mundo decía en ese momento ‘Hay que pronunciarse compadre. Lo que tenemos que hacer es definirnos’. A mí me parecía que era al revés. Y el que se definía a mí me parecía que pasaba a ser un monstruito” (citado en Morales 130).

La antipoesía pone mucho empeño en no convertirse en aquel monstruo. Su coherencia no es sistemática, es obsesiva,¹ y tiene la complejidad de una estética, es decir, de un conjunto de técnicas a través de las cuales se adivina y modula de modo efectivo una poética. Las razones que determinan estas opciones estilísticas son solo parcialmente biográfico-políticas. La estética antipoética puede ser comprendida a partir de la destrucción de determinados principios de composición tradicionales como lo es la coherencia temática, e identidad lírica entre hablante poético y autor. La ambigüedad no es una deficiencia de la antipoesía, si no una modulación estética de ideas (provenientes de la física, por ejemplo), y una estrategia discursiva para escribir poesía en tiempos de censura. La falta de compromiso político de la antipoesía no es apolítica.

Esta ambigüedad aparece en la ironía, en el uso de personajes poéticos, en el recurso al anacronismo y otras técnicas exploradas por Parra. La ambigüedad no ha pasado desapercibida a expertos en Parra como Marlene Gottlieb, para quien la ambigüedad tendría raíces matemáticas:

La poesía de Nicanor Parra es una serie de ecuaciones diferenciales ... La palabra “diferencia” nos remonta al mundo de las matemáticas y de la física, al mundo teórico de Parra y me atrevería a decir que si la temática de la poesía parreana es en gran parte el resultado de la teoría de la relatividad en física, la técnica de esta poesía es la de la ecuación diferencial. (Gottlieb 6)

Gottlieb destaca la relación entre la física y la antipoesía para la interpretación de la última, relación ya destacada por el mismo Parra. Parra fue físico, hizo estudios de postgrado en Brown University (1943-45), en Oxford (1949-51), y ejerció como profesor de Mecánica Racional en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Según Parra los principios físicos de la relatividad y la indeterminación son claves en la dirección que tomó su poesía: “[l]a Física nos enseña que es muy difícil hacer aseveraciones tajantes, que el terreno que pisamos es muy débil. Yo, entonces, he pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura y de la sociología” (citado en Piña 31-32).

Si bien es cierto que las ecuaciones diferenciales se caracterizan por tener soluciones múltiples al mismo problema, dichas soluciones no son contradictorias entre sí. Por esto, no comparto el modelo matemático que Gottlieb ofrece para pensar el substrato teórico de la antipoesía. La antipoesía busca producir una contradicción, una paradoja, algo que ninguna ciencia que se pretenda exacta (como las matemáticas) permitiría.² A pesar de mi distanciamiento de esta interpretación de Gottlieb, suscribo al espíritu de su análisis de ir al encuentro de las raíces teóricas del trabajo de Parra. En particular, la comparación entre la poética de Parra y determinados conceptos de la filosofía de Jacques Derrida³ me permitirá trazar los contornos de la lógica que une distintas técnicas de disimulación, y de modo más relevante, especular acerca de las consecuencias que tiene esta estética en el lenguaje que desarma. Siendo que destaco el rol de la censura política y el discurso autoritario de la dictadura como referente sobre el trasfondo del cual y contra el cual la antipoesía despliega su violencia, dichas consecuencias también se refieren a este discurso.⁴

PRINCIPIO DE NO-CONTRADICCIÓN Y APORÍA

El lenguaje, la ciencia y la filosofía se han construido sobre la base del principio de no-contradicción, un principio que defiende la necesidad lógica entre el ser, la verdad, y la identidad. Son muchos los poemas y artefactos de Nicanor Parra, donde la línea que divide dos categorías consideradas opuestas es puesta en cuestión. Cuando esto ocurre, el principio de no-contradicción se encuentra en juego y con ello la diferencia que instituye identidades es transformada en un problema. Luego de recorrer la poesía que moviliza este tipo de operaciones, pasaré a considerar las consecuencias teóricas de la crítica al principio de no-contradicción de la poesía de Parra.

La estética de la ambigüedad se desarrolla en el mismo lugar donde las diferencias entre dos cosas consideradas opuestas devienen borrosas. El poema “No creo en la vía violenta” es uno de esos lugares:

No creo en la vía violenta
 me gustaría creer
 en algo – pero no creo
 creer es creer en Dios
 lo único que yo hago
 es encogerme de hombros
 perdónenme la franqueza
 no creo ni en la Vía Láctea. (Parra, *Obras completas I* 283)

En este poema la visión de la antipoesía propone que incluso la creencia en datos “empíricos” como la Vía Láctea se basaría en una fe de naturaleza teológica,⁶ pues independientemente de la exactitud de la especulación, la creencia funciona afirmando una trascendencia y, por eso, la acción de creer en algo es religiosa. Esta idea tiene ecos en otros poemas y artefactos, como en la tercera estrofa de “Proposiciones” de *Emergency Poems*: “yo propongo que todos nos hagamos católicos / o comunistas o lo que digan ustedes / es cuestión de cambiar una palabra por otra / ...” (Parra, *Obras completas I* 278). También se verifica en este otro artefacto: “Marxista? / No: ateo!” (878), donde Parra sugiere que la “religión política” que constituye el marxismo no se correspondería con el ateísmo que promulga.

La estética de la ambigüedad privilegia una aproximación distinta a la existencia que aquella ofrecida por la convicción ciega de la ideología política y la religión, a saber, una que incorpora la posibilidad de la coexistencia de la contradicción y la incertidumbre. Las ideas que informan esta visión provienen, en parte, de la física. Parra explica:

[H]e pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura y de la sociología ... [L]os métodos de trabajo de los modernistas son newtoneanos y hay que ponerlos en tela de juicio a través de una actitud relativista. (citado en Piña, 32)

Pero no es solo el contenido, sino también las formas o técnicas poéticas que Parra utiliza en la poesía, que discuto en este artículo, lo que deriva en la estética de la ambigüedad. La acción política de esta estética se despliega en dos niveles: primero en el lenguaje que ironiza, y segundo en la teoría que utiliza y los principios de identidad que pone en duda. Respecto a este último nivel de acción de la antipoesía, la tarea que el poeta prescribe en

“Tarea para la casa” es “Aprender a vivir en la contradicción/ Sin conflicto” (Parra, *Obras completas II* 870).

Las consecuencias “políticas” de la estética de la ambigüedad en la antipoesía están vinculadas a los efectos de la subversión del principio de no-contradicción. Este principio incumbe no solo las leyes de la lógica, el lenguaje y la coherencia de la enunciación, sino también toda forma de identidad.

La primera vez que este principio fue enunciado y propuesto como condición para producir conocimiento verdadero, fue en el poema de Parménides, donde se establece de forma implícita el principio de identidad (“lo que es, es”), y el principio de no-contradicción (“es o no es”) como condición de la verdad, del decir y del pensamiento.⁷ Aristóteles fue el primero en formular este principio formalmente y en declarar que no es una hipótesis, no es un argumento, si no aquel axioma en el cual todo argumento se funda (Aristotle, *Metaphysics* 4.1005b).

Este principio, abstracto, nos incumbe y afecta directamente de modo diario en la medida en que operamos asumiendo lo que defiende y propone. El principio de no contradicción propone que la unidad identitaria de un elemento, fenómeno, sujeto, idea, discurso, no puede transformarse esencialmente y permanecer la misma. La singularidad de todas las cosas se determina y constituye en oposición a otra(s) cosa(s). Esto puede parecer obvio, pero la normalización de este hecho tiende a encubrir el misterio del riesgo que se corre si miramos de cerca la “diferencia” entre lo que asumimos opuesto. De hacerlo, lo primero que observamos es la fragilidad de la línea que separa lo supuestamente contradictorio.

La estética de la ambigüedad de la antipoesía *realza* esa fragilidad. La unidad precaria de la coherencia de nuestro mundo es puesta en evidencia al sustraer la oposición que necesariamente aparece con la creación de un límite. Cuando se sustrae la línea que segrega una cosa de otra, sin fronteras ni signos que marquen estas fronteras, las diferencias se diluyen y el principio de identidad que es también el principio de no-contradicción mete a la identidad (de las ideas, del lenguaje, de las cosas) en un embrollo.

Los poemas de Nicanor Parra que analizo aquí, ponen en práctica la subversión del principio de identidad al proponer lo que este principio niega, a saber, que $A=-A$. Cuando este principio es transgredido, el resultado es una *aporía*. Esta palabra deviene un concepto en el trabajo de Jacques Derrida para referirse a la lógica que regula la constitución de cualquier identidad, y resulta útil para examinar tanto la complejidad conceptual de los experimentos antipoéticos, como especular sobre los problemas que le planteó esta poesía a la sociedad chilena de los años 70 y 80. La palabra griega “aporía”, con el prefijo “a” que introduce una negación a “poros”

(pasaje fácil, cómodo, abundante, lleno de recursos) significa sin salida, un pasaje problemático, o un problema (Chantraine 929).

Derrida introduce el concepto de aporía en detalle en "*Apories. Mourir – s'attendre aux 'limites de la vérité'*", en *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*. Antes de su aparición en este último libro en 1994,⁸ esta palabra ya formaba parte del vocabulario filosófico derrideano. Derrida explica la aporía como resultado del proceso de constitución de algo cuya aparición está asociada a la determinación de un límite, un borde. Es decir, la aporía nace junto con la institución de una "línea" en sentido abstracto, una marca cuyo rol es introducir una diferencia, entre una cosa y otra(s), indicar una singularidad. La lógica de la aporía, de su experiencia como la experiencia del no paso, tiene más de una forma, explica Derrida. "On voit peut-être s'esquisser ainsi une logique plurielle de l'aporie" (Apories, 316), y la multiplicidad de sus figuras no se oponen entre ellas. Derrida presenta tres figuras de la aporía. *Primero*, la aporía que se asemeja a una forma de la impermeabilidad, una frontera impenetrable, una puerta que no se abre o que se abre a condición de condiciones secretas [*introuvable*] como es el caso con las fronteras clausuradas durante la guerra. El *segundo* caso de aporía surge como una experiencia de que no hay límite o frontera que atravesar, ya no hay oposición entre lados. La porosidad del límite mismo, dado su carácter indeterminado, elimina o torna borrosa la diferencia entre lados. El *tercer* tipo de aporía aparece bajo la forma de la contradicción y la antinomia. El paso mismo entre una cosa y otra en este último caso es sustraído al radicalizar la heterogeneidad entre lados coexistentes, no obstante, mutuamente excluyentes (Derrida, *Apories* 316-17).

Si bien es cierto la aporía en Derrida es definida a partir del uso de términos como "contradicción", la aporía derrideana no es lo mismo ni puede ser reducida a la contradicción, ni a la antinomia.⁹ En tanto la aporía es el resultado de la aparición de una alteridad que no es el otro de "algo" (de una identidad constituida, cualquiera sea su naturaleza), en tanto la aporía es la experiencia de la disolución de esta oposición, la aporía no es reducible a la contradicción, pero puede ser el efecto de la contradicción si a la existencia de esta se le añade la experiencia de que las categorías que definen la oposición son correlativas, coexistentes y mutuamente incluyentes. Esta distinción es importante.

Los efectos desestabilizadores de la movilización de la aporía en la antipoesía exceden la esfera puramente poética. Si abstraemos la operación deconstructiva subyacente a la disolución de opuestos que despliega la antipoesía, y la aplicamos a todas esas experiencias cotidianas en las que la línea invisible que marca la institución, emergencia, relación y diferencia

entre dos cosas cobra protagonismo, entenderemos de mejor manera lo que está en juego.

Ejemplos de esta línea invisible pero real, aparecen cuando viajamos por la carretera (estoy pensando en las carreteras de los Estados Unidos) y cruzamos el límite entre un estado y otro. En casi todos los casos veremos un letrero que indica que estamos saliendo de un estado, y otro letrero indicando que estamos entrando al estado contiguo, dando la bienvenida o deseándote buen viaje. Ambas líneas demarcadas por estos letreros son invisibles y, en principio, indivisibles. La diferencia entre un estado y otro es tanto virtual como indivisible; marca una diferencia cuyo rol es establecer dos territorios distintos, incluso si la línea misma, y la diferencia misma entre un estado y otro – cruzando la carretera y parados junto al letrero que indica el paso de un estado a otro – es imperceptible y virtual. La diferencia es establecida en nombre de una diferencia que nos puede resultar indiferente, en vistas a su virtualidad. En este ejemplo resulta sencillo admitir que la diferencia y la línea que marca la diferencia es una ficción, se asume su existencia como si hubiese una diferencia esencial, no obstante, su existencia virtual. Los letreros en la carretera equivalen a la *performance* de esta determinación y sin ellos el momento del “paso” de un estado a otro sería sustraído a la percepción y a la experiencia.

Precisamente, dado que tal diferencia no es ni natural ni esencial a los lados que instituye y divide, los letreros y señales que destacan el final y el comienzo de algo cumplen con el rol de resguardar ese límite y esa línea que marca un borde. Derrida explica que tan pronto como esta línea divisoria es puesta en peligro, como sucedería por ejemplo si los signos que marcan la división entre estados fuesen removidos o invertidos, la identidad de los lados deviene problemática, y podríamos potencialmente encontrarnos en una situación en la que la gente de Kansas cree que están en Colorado, y los de Colorado creen que están en Kansas, o incluso la gente de Kansas y Colorado podrían llegar a pensar que se encuentran en ambos lugares a la vez, pues, después de todo, ¿cuál es la diferencia? Para Derrida hay una diferencia, pero no una que excluya la posibilidad de la contaminación entre lados, entre un lado de la línea y otro. Estos límites, quiero insistir, son virtuales, y fueron fundados por un acto que no es natural, que es ficcional – literario – por naturaleza.

Podemos normativizar y asumir la existencia de cosas distintas a cada lado de la línea que instituye una diferencia – y una diferencia tal es instituida cada vez que se instituye una identidad, como en el ejemplo utilizado –, pero si nos detenemos a observar la línea misma que opera la diferencia, inmediatamente aparece un problema, una aporía, pues nos damos cuenta que al margen de la familiaridad que tenemos con la asumida

diferencia, la diferencia “misma” escapa nuestra percepción, no existe como tal. La experiencia del paso es sustraída a la experiencia cuando la diferencia entre lados desaparece, y junto con ella la identidad de cada lado. Cuando eso sucede – y siempre puede suceder – estamos en una aporía, siguiendo el uso que Derrida hace de la palabra.

La estética de la ambigüedad opera produciendo una aporía de este tipo. Cuando Parra nos pide considerar que las series de oposiciones que organizaban la vida social y política de Chile en los 70 y 80 no son tales – oposición entre religión y ateísmo, entre izquierda y derecha –, el principio de contaminación (que es el reverso del principio de no-contradicción) que sugiere que todo establecimiento de una diferencia necesariamente genera las condiciones donde tendrá lugar un intercambio promiscuo entre lados, cobra protagonismo. Los efectos del principio de contaminación se expresan en la alienación de la identidad sugerida por la posibilidad de que no haya “paso” entre una cosa y otra, donde la figura del paso nos refiere a la diferencia que implica la operación del cruce. En los repetidos intentos por manipular la contradicción y las leyes del discurso y del sentido construidas sobre la base del principio de no-contradicción, Parra nos hace mirar de cerca esta *diferencia* para que comprobemos que las identidades a las que da origen no son nada en sí mismas.

Las consecuencias políticas de la estética de la ambigüedad no solo se refieren a la crítica de la política partidista chilena, las ciencias y las ideologías religiosas que la antipoesía desautoriza explícitamente, si no también a las condiciones de posibilidad estructurales que hacen posible oposiciones radicales en el discurso político, religioso. Además, el sujeto mismo que participa y reproduce dichas oposiciones no se exime de esta contaminación.

EL CÓDIGO DE LO AMBIGUO

El segundo aspecto crítico y político de la estética de la ambigüedad en la antipoesía aparece expresado en su potencial para evadir la censura. Ocho años antes de la publicación de *Hojas de Parra* (1985), en 1977, se montó una obra en Santiago de Chile, dirigida por Jaime Vadell. La obra, que llevaba el mismo título que llevaría el libro de Parra, estaba basada en textos tomados de este libro. Cuando se estrenó, la obra recibió una crítica feroz por parte de la prensa chilena que operaba la censura mediática del régimen dictatorial, dada la particularidad de su contenido que la prensa *intuyó* crítico. Vale la pena citar en extenso la nota periodística del diario *La Segunda* como aparece citada a su vez en las notas anexas a las *Obras Completas* de Nicanor Parra. En la crítica contenida en esta nota se deja

entrevéer el contexto tácito, sobre el cual actúa la ironía antipoética, y el campo de acción – crítico y político – que abre la estética de la ambigüedad:

Las primeras representaciones de *Hojas de Parra* transcurrieron con relativa normalidad hasta el lunes 28 de febrero [1977], pasados apenas tres días desde el estreno. Ese día el montaje fue objeto de un furibundo ataque desde el diario *La Segunda*, en cuya portada se leía a modo titular ‘Infame Ataque al Gobierno’ en el texto del extenso artículo sin firma que ocupaba la tercera página del diario, se podía leer, entre otras cosas: ‘Una obra de neto contenido político y con un *claro* mensaje de crítica al actual Gobierno se está exhibiendo en estos momentos en el centro más neurálgico del Gran Santiago. Desde hace unos días, en el corazón de Providencia se está presentando la obra *Hojas de Parra*, teniendo como temática principal los antipoemas de Nicanor Parra. Cada pasaje de la obra tiene un *claro* trasfondo político y una *clara intención*, no de crítica constructiva sino de crítica sibilina, usando para ello *rebuscados simbolismos que para el espectador corriente es difícil descifrar y captar qué es lo que se busca con ellos ...* Quienes asistieron este fin de semana al teatro *La Feria* comentaban a la salida del deplorable espectáculo que era realmente increíble lo que allí se representaba. Al mismo tiempo, indicaban que el hecho que esta obra se estuviese presentando estaba demostrando, una vez más, *que en Chile hay libertad* y que nadie está sojuzgado ya que *Hojas de Parra* es la más increíble e insolente crítica contra nuestro proceso, contra el 11 de septiembre y contra quienes en un supremo esfuerzo sacaron a este país de las garras del marxismo y lo encaminan por las sendas del progreso y de la paz ...’. (Parra, *Obras completas II* 1058-59; énfasis añadido)

Las contradicciones y absurdos del argumento de la nota de *La Segunda* trascienden el valor anecdótico, son sintomáticos de la censura misma que niegan. En la nota, por una parte se insiste en la “claridad” de la intención crítica contra la dictadura contenida en la adaptación teatral de *Hojas de Parra*, y por otra se reconocen las dificultades de lectura que esta crítica “clara” presenta al “espectador corriente”. Siguiendo la interpretación de *La Segunda*, *Hojas de Parra* hizo pública una *crítica secreta*, cuya codificación le permitió escapar la censura explícita pues la obra no fue clausurada (no obstante, la carpa donde se presentaba la obra fue posteriormente quemada, acto que no tuvo proceso, ni culpables. Esto sucedió de noche. Recordemos que en estos años en Chile durante la noche había toque de queda). Es importante destacar que *La Segunda* alude a la impunidad de la crítica contenida en la adaptación de hojas de Parra como prueba de la “libertad” en Chile durante la dictadura (libertad de expresión, es de asumir, pues la nota no lo explicita). En 1977 las desapariciones y el régimen

dictatorial seguían en efecto, y la nota de *La Segunda* condena el mensaje implícito y crítico de la adaptación de *Hojas de Parra*.

En esta nota periodística, la censura que el diario *La Segunda* hace de un mensaje secreto, codificado, crea su propio objeto. La impresión general que me queda al leer esta nota es que *La Segunda* no podía recrear el mensaje crítico tácito contenido en la adaptación de *Hojas de Parra*, sin, a su vez, hacer eco de las críticas sociales existentes en Chile en el momento, es decir, sin darle forma a la denuncia de la dictadura. La nota de *La Segunda* no puede elaborar el mensaje crítico sugerido en *Hojas de Parra* sin aceptar la existencia de una crítica al gobierno que el gobierno quiere suprimir. Esta nota es una especie de denuncia pública de un mensaje secreto que fue públicamente sugerido entre líneas. Es muy probable que la bien conocida ambigüedad política de Nicanor Parra, quien a pesar de sus claras simpatías con la izquierda resistió identificarse con ella, haya sido una de las razones que contribuyeron a que las *Hojas de Parra* en su adaptación al teatro pudiese ser mostrada sin ser clausurada inmediatamente. La ambigüedad o indefinición política del antipoeta da paso a una ambigüedad poética que se traduce en libertad para desplegar una *poesía política sutil* en tiempos de censura. Parra deja constancia en su poesía de la libertad que le provee su ambigüedad:

Se le suele tildar de comunista
a otro Parra con ese hueso:
¿cree Ud. que si fuera marxista
se le permitiría respirar?
en teoría
pero no en la práctica. (*Obras completas II* 189)

Este poema no exagera. Publicado en 1983 (la dictadura y las desapariciones seguían en curso) forma parte de la colección *Guatapiques*, del libro *Poesía política*. La palabra "guatapique" es una invención chilena para referirse a un tipo de fuego artificial casero, un explosivo muy pequeño del tamaño de una canica que explotaba al arrojarlo al cemento u otra superficie dura. El título del poemario es representativo del espíritu de sus poemas, muy breves, de carácter explosivo y de contenido crítico y político, así como la gran mayoría de los poemas de *Poesía Política*. Las ofensas contra la dictadura militar de Augusto Pinochet se pagaban con el encarcelamiento y con la vida. En *Chistes para desorientar a la poesía* (1983) Parra audazmente deja constancia de esta amenaza: "de aparecer apareció/pero en una lista de desaparecidos" (*Obras completas II* 161). Parra era un hombre de izquierda, aunque no militante de izquierda. Este pequeño poema ironiza con el destino de los que desaparecían de una manera irreverente, pero no

es una denuncia explícita de las desapariciones a manos del Estado dictatorial. El carácter fragmentario del poema (¿Quién desapareció?) y la ambigüedad del tono (¿es una acusación? ¿es en serio o en broma?) – la información que no dice y que el lector completa – es lo que le permite formular una crítica. La estética de la ambigüedad es condición de posibilidad para articular una crítica

La antipoesía, como la mayoría de las expresiones artísticas durante la dictadura, tuvo que negociar lo que podía ser dicho con lo que se quería decir. La frustración que resulta de la autocensura durante estos años aparece expresada en varios poemas y artefactos: “¿Hasta cuándo señor hasta cuándo? / ¿Siempre se ha de sentir / lo que se dice? / ¿Nunca se ha de decir / lo que se siente?” (Parra, *Obras completas II* 168). Uno de los efectos de esta negociación fue el estímulo de la experimentación con el lenguaje y las formas de codificación. El testimonio contenido en la columna de *La Segunda* da cuenta de la existencia de este tipo de códigos, que podían ser reconocidos en su carácter crítico, pero no podían ser “de-codificados” pues el código mismo no se encontraba formalizado; el código existía en el ámbito rico, ambiguo y vago de las alusiones contextuales.

Además del uso de un lenguaje ambiguo, la antipoesía constantemente ataca la autoridad del autor, y – en sentido más amplio – el control autorial sobre el significado y contenido de la poesía, técnica que le permite a Parra tomar distancia de lo dicho en el poema. “Me retracto de todo lo dicho” pone en práctica esta técnica:

Antes de despedirme
Tengo derecho a un último deseo:
Generoso lector
quema este libro
No representa lo que quise decir
A pesar de que fue escrito con sangre
No representa lo que quise decir.

Mi situación no puede ser más triste
Fui derrotado por mi propia sombra:
Las palabras se vengaron de mí. (Parra, *Obras completas I* 252)¹⁰

En este poema el arrepentimiento se usa para realizar la operación de una resta. El poema bajo el signo del arrepentimiento puede ser formalizado como *contenido menos intencionalidad*. No obstante, un poema que se desdice nunca borra completamente lo dicho. En cambio, deja un borrón, la huella de un contenido al que se le ha restado agencia y responsabilidad.

No sería exagerado decir que el hablante poético de la antipoesía es monstruoso, si consideramos todos los casos en que muestra más de una cara, o reniega de poseer una, ofreciendo la faz inexpresiva de una máscara sin rasgos. Esto sucede, como ya mostraba, cuando Parra sabotea su propia autoridad de autor, en particular cuando logra romper la identificación entre hablante lírico y autor, como lo hace este artefacto: “Cuándo van a entender / Estos son parlamentos dramáticos / Estos no son pronunciamientos políticos” (Parra, *Obras completas I* 885).

Al explicar su poesía en términos de drama en este poema o artefacto (publicado en *Artefactos*, en 1972), Parra disfruta de la ventaja de la inmunidad que la persona poética le puede ofrecer al autor.¹¹ Si las intenciones del poeta no se traducen en el poema, él no puede responsabilizarse por lo expresado en poesía. Encontramos una idea muy similar al centro de poemas como “Me retracto de todo lo dicho”, y, además, esta idea es trabajada en poemarios completos mediante el uso de un personaje poético como en *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui* (1977) y *Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui* (1979).

La antipoesía está permanentemente jugando con la diferencia entre autor y hablante, por una parte afirma esta diferencia y la destaca mediante el uso de personajes poéticos, y por otra la elimina al escribir poemas con información que puede ser atribuible al propio Parra: “Hasta cuándo siguen fregando la cachimba / yo no soy derechista ni izquierdista / yo simplemente rompo con todo” (*Obras completas I*, 876); “Ustedes mataron a la Viola / pero conmigo la van a ver chueca” (880); “Como dice Patricio Manns / hay que saber tratar a las violetas” (895); “Claro que cantan bien / pero Violeta hay una sola” (896). Parra no deja de sacar provecho de la autoridad que adquiere un texto con ecos testimoniales o confesionales, dos géneros populares en la poesía. Tampoco deja de sacar provecho de la protección que provee la máscara de la persona poética, e incluso se sentirá cómodo asumiendo el rol de “mediador” o representante de un yo o voz que correspondería a una sensibilidad universal (citado en Morales 413).¹² En suma, el hablante poético de la antipoesía es utilizado como una herramienta más al servicio de un proyecto expresivo que contribuye a la constitución de la estética de la ambivalencia.

La necesidad de producir un mensaje ambivalente en la antipoesía parece particularmente relevante en el caso de los *Artefactos* (1972). Dada su brevedad y forma explícita de enunciación, durante la dictadura militar esta forma de poesía arriesgó ser asociada con la pancarta política. Dado su estilo, la multiplicidad de opiniones y posiciones elaboradas en los

artefactos, y, por ende, la ambigüedad que se buscaba con ellos mediante la multiplicación de voces y opiniones se vio sobredeterminada por el contexto político. Cuando Parra cayó en la cuenta de esto decidió mudar de estrategia, lo que una vez más reafirma la importancia que tiene la ambigüedad para el proyecto de la antipoesía. Parra justifica este cambio de estrategia poética refiriéndose a la censura: “[c]on el golpe militar se remeció todo. La antipoesía se vio entonces en la necesidad de recuperar un discurso o de inventar un discurso que correspondiera a la nueva realidad sociopolítica chilena. En un país bajo censura, ¿cómo hablar? Los artefactos eran inviábiles, porque los artefactos son explosivos ... ” (Parra, *Obras completas* II 994). La falta de sutileza de los artefactos los hacía un blanco fácil para la censura, no solo por sus contenidos si no que al no desarrollar un personaje o una persona poética única facilitan la identificación entre el contenido del poema y las propias opiniones de Parra, reduciendo, de esta manera, el margen de juego de una poesía que necesitaba negociar con la censura.

En *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (1979), consciente de la libertad que proveen las máscaras Parra emprende la estrategia opuesta. En los *Sermones* Parra utiliza la voz de un predicador urbano, un fanático religioso, considerado loco. Usando esta voz poética, Parra satiriza la voz autoritaria del régimen dictatorial. En este poemario Parra opta por la determinación de un hablante poético único – no hay ambigüedad al respecto. Sobre esta persona poética Parra indica que “[l]o primero que hay que decir es que ésta es una poesía de la máscara, es decir, aquí el hablante lírico está perfectamente determinado” (*Obras completas* II 995).¹³

La máscara de loca inocencia del Cristo del Elqui lo protege de ser tomado en serio, lo que le permite predicar con una cierta impunidad. En comparación con la poesía fragmentaria que encontramos en los *Artefactos*, los *Sermones* representan una vuelta al logos, aunque dadas las características del personaje, este es un logos enfermo (Parra, *Obras completas* II, 995); el Cristo incurre en repetidas contradicciones y su discurso es extremadamente limitado. Refiriéndose a la voz lírica en los *Sermones*, y en los *Nuevos Sermones*, Parra explica:

Bueno, yo creo que lo que funciona ahí es esto. Es un horror a la congelación del personaje. El personaje que no respira, en último término va a terminar desintegrándose solo. Porque lo que podría proponer es una nueva ideología. Pero las ideologías nos tienen ya suspicaces a nosotros. No hay ninguna ideología que pueda suscribirse. Entonces, el personaje para sobrevivir tiene que comunicarse con algo que está más allá de las ideologías. Tiene que surgir en él una nueva fuente

de energía, digamos de nuevo, ¿ah? Tiene que abrirse a otras posibilidades. De lo contrario, simplemente el personaje no sigue moviéndose. Entonces el personaje se hace contradictorio. Y la contradicción es la base del dinamismo mental y del dinamismo de la naturaleza, y del dinamismo de la historia. De manera que el personaje, o se hace contradictorio o muere. (citado en Morales 132)

La contradicción, este principio de composición que Parra viene trabajando desde los artefactos, elemento clave a la antipoesía, aparece en los *Sermones* reflejada en la manipulación que él hace del personaje poético. La contradicción es una manifestación de salud, la poesía es más “real” para la antipoesía cuando no resiste dar cuenta de sus absurdos. Este es el ideal con el que Parra mide el acierto de su propio trabajo. Incluso si esto deriva en una poesía que no puede decir nada, que balbucea, como sucede en mucha antipoesía. Las referencias a “la realidad” en Parra deben tomarse con cuidado. Aunque “realista” la antipoesía no es necesariamente “representacional”. No creo que a Parra se le pueda adjudicar una vena estética de la representación, si entendemos por representación la repetición de realidades previas estables, unívocas y dadas. La interpretación que he desarrollado aquí, y el marco teórico deconstructivo que utilizo y creo apropiado para leer la *Estética de la Ambigüedad* de la antipoesía pertenece a una ontología distinta (la de la *différance*) que la metafísica de la presencia que caracteriza a la tradición de la filosofía occidental al interior de la cual se articula la teoría del arte como representación.

La contradicción en el contenido de *Sermones* y *Nuevos Sermones* contamina y desautoriza de esta manera la poca credibilidad que tiene el hablante poético en ellos. Parte de lo que está en juego en esta manera de proceder es criticar el discurso hegemónico y excesivamente autoritario de la dictadura al mostrar, mediante una prédica ridícula como la del Cristo del Elqui, que todas las prédicas son ridículas y que por la misma razón, no es posible predicar (como Parra destaca en sus conversaciones con Juan Andrés Piña, ver Piña, 42-43). La forma de prédica que Parra está criticando no deja impune el discurso autoritario de la iglesia, de la dictadura, el discurso político de la extrema derecha e izquierda, etc. Toda forma de “predicación” es dislocada, incluyendo la del Cristo del Elqui, lo que hace incluso de su misma crítica una violencia carente autoridad enunciativa, lo que contribuye al efecto irónico del todo.

– Y AHORA CON USTEDES

Nuestro Señor Jesucristo en persona
que después de 1977 años de religioso silencio

ha accedido gentilmente
 a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa
 para hacer las delicias de grandes y chicos
 con sus ocurrencias sabias y oportunas
 N.S.J. no necesita presentación
 es conocido en el mundo entero
 baste recordar su gloriosa muerte en la cruz
 seguida de una resurrección no menos espectacular:
 un aplauso para N.S.J. (Parra, *Obras completas II*, 3)

Este poema, el primero de *Sermones*, introduce al Cristo del Elqui como invitado al show de *Sábado Gigante*, dirigido por Mario Kreutzberger (Don Francisco). Por más de una década, de 1970 a 1980, este programa se transmitía todos los sábados por la noche en la televisión chilena. En un tiempo en que la televisión por cable era virtualmente inexistente, todos los chilenos con televisión – es decir, la mayoría de la clase media – pasaban al menos algunos minutos de su día sábado mirando *Sábado Gigante*. En 1980 *Sábado Gigante* alcanzó la cima de su popularidad, y el show fue extendido a cuatro horas consecutivas de transmisión. Esta popularidad es sintomática en el contexto de la dictadura. La televisión, como todos los canales de comunicación, se encontraba controlada por la dictadura. El canal 13 que transmitía *Sábado Gigante*, siendo un canal católico y conservador, no fue una excepción. *Sábado Gigante* carecía de contenido político, se componía de competencias con premios de por medio, entrevistas, humor, etc. Resulta difícil no interpretar la popularidad de este programa en los 80 como un síntoma de evasión social. Como resultado de las reformas sociales instituidas por el gobierno de Pinochet, el porcentaje de desempleo en Chile alcanzó un 15% en los 80, triplicando el desempleo que había durante el gobierno de Allende. Esta tendencia se exacerbó, alcanzando un pasmante 20% en los años siguientes. En este contexto económico, los premios de los concursos de *Sábado Gigante*, de autos y dinero, alimentaban la fantasía de muchas personas.

El comienzo de los *Sermones* citado define su audiencia. En otros poemas de la colección veremos que lo que el Cristo se permite decirle a la clase media chilena, que intentaba evadirse del contexto mirando *Sábado Gigante*, solo puede ser leído como una provocación:

XXIV

Cuando los españoles llegaron a Chile
 se encontraron con la sorpresa
 de que aquí no había oro ni plata
 nieve y trumao sí: trumao y nieve
 nada que valiera la pena

los alimentos eran escasos y continúan siéndolo dirán ustedes
 es lo que yo quería subrayar
 que el pueblo chileno tiene hambre
 sé que por pronunciar esa frase
 puedo ir a parar a Pisagua
 pero el incorruptible Cristo del Elqui no puede tener
 otra razón de ser que la verdad
 el general Ibáñez me perdone
 en Chile no se respetan los derechos humanos
 aquí no existe la libertad de prensa
 aquí mandan los multimillonarios
 el gallinero está a cargo del zorro
 claro que yo les voy a pedir que me digan
 en qué país se respetan los derechos humanos. (Parra, *Obras completas II* 28)

Un año después de la dictadura, Nicanor Parra denunciaba las violaciones a los derechos humanos que estaban ocurriendo en ese preciso momento. Al mencionar Pisagua, el Cristo del Elqui hace una referencia indirecta a los asesinatos y detenciones que estaban sucediendo en Chile. Pisagua es el nombre de una ciudad en Chile del Norte que se desarrolló gracias a la industria del salitre, y debido al colapso de esta industria, Pisagua se convirtió en una ciudad fantasma. Esta ciudad abandonada fue utilizada como centro de detención de homosexuales durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931); como centro de detención de comunistas durante el gobierno de Gabriel González Videla (1946-1952); y durante la dictadura militar de Pinochet, como centro de tortura y de detención para gente de izquierda y que se oponía al gobierno dictatorial.

Al escoger un personaje “histórico” para el hablante de su poesía, y al situar el discurso del Cristo del Elqui en 1930, cuando el general Ibáñez del Campo era presidente de Chile (1927-31), Parra crea un contexto histórico determinado para su poemario, con el resultado que la crítica contenida en estos poemas parece ir dirigida a este contexto. Siguiendo el poema XXIV de los *Sermones* que acabo de citar, el Pisagua del que se está hablando es el de Carlos Ibáñez del Campo y no el de Pinochet. No obstante, esta marca contextual establece una relación anacrónica con otro de los contextos de los *Sermones*,¹⁴ aquel en curso al momento de su publicación.

El contexto histórico al cual se refiere el Cristo del Elqui (la década del 30), que determina este trabajo *desde dentro*, coexiste, es contemporáneo, con otro que determina este trabajo *desde afuera* (el de los años 70). Este libro se encuentra abierto a todos sus contextos, y no pertenece a ninguno de modo exclusivo. Estos contextos se encuentran expuestos y abiertos entre sí, y son susceptibles de contaminarse y confundirse entre sí, dando pie a los “malos entendidos” de los que el libro depende para desplegar su ironía

poética. La superposición entre ambos contextos y sus semejanzas permiten al lector dirigir la crítica que el Cristo hace al General Ibáñez a Pinochet.

¿Como hacer poesía durante la dictadura, bajo censura? El Cristo responde de la siguiente manera: “pero el incorruptible Cristo del Elqui no puede tener / otra razón de ser que la verdad”. No obstante, cuando se publicaron *Sermones y prédicas*, la verdad no podría haber sido dicha sin la protección de la ambigüedad, facilitada por el uso del anacronismo en los *Sermones*, y de boca de un predicador de dudosa estabilidad mental y sin educación – sin autoridad. La neutralización de los componentes críticos de este poemario operadas por el anacronismo y la sobre determinación del hablante lírico, son otras dos técnicas que forman parte de la estética de lo ambiguo de la antipoesía. La ambigüedad es la condición de posibilidad de estos poemas – es su posibilidad de esquivar la censura.

La estética de la ambigüedad del antipoema reclama su derecho a la máscara y el derecho a los efectos protectores y liberadores de la máscara. En su relación equívoca al contexto, reside la libertad de la literatura. Una buena máscara no oculta su *ser* máscara, es decir, no oculta el hecho que está ocultando algo, pues solo haciendo evidente el hecho de la ocultación es que se despierta la curiosidad por aquello que está detrás, y la especulación se establece como forma de relación con aquello que no podemos ver pero cuya existencia anticipamos. Y es en este espacio ficcional y real – en términos antipoéticos – que en tiempos de censura la libertad de expresión en poesía encuentra asidero.

Universidad de California, Riverside

NOTAS

*Quiero agradecerles a las dos personas que leyeron este artículo durante el proceso de evaluación ciega de pares. Sus sugerencias y la perspectiva revelada a través de ellas me permitieron consolidar mi argumento. Aprovecho también de agradecerle a Odile Cisneros por el trabajo de edición que realizó en mi manuscrito, por advertirme de mis pleonasmos y mis anglicismos, por su atención a mis palabras, y – con mucha admiración – quiero agradecerle por el servicio a la disciplina que brinda a través de su trabajo como editora.

- 1 La coherencia interna con que la antipoesía resiste ser apropiada por un discurso político es sistemática, lúcida, y a la vez intuitiva: “[l]a antipoesía, por ejemplo, los *Artefactos*, incluso en el plano ideológico ... Yo no sabía por qué motivo de repente lanzaba un artefacto revolucionario, pero me sentía absolutamente obligado a lanzar también el contra-revolucionario. Me parecía que si no lo hacía, algo faltaba en alguna parte” (citado en Morales 130; énfasis

añadido). No obstante su aparente ingenuidad, Parra parece estar consciente de los efectos de este “estilo”: “Yo creo que la antipoesía sobrevive porque no se ha identificado con ninguna bandera: las hace flamear todas a la vez, pero al mismo tiempo las pone en tela de juicio. La antipoesía es la invitación a un cierto tipo de vals, al de la relatividad y la indeterminación” (Parra, *Obras completas II* 1032). En *Así habló Parra*, Parra responde así a la petición de elaborar la idea tras el siguiente artefacto “[i]zquierda y derecha unidas jamás serán vencidas”, Parra responde: “[e]n realidad no tengo ideas muy claras en esa materia y prácticamente en ningún otro asunto. Lo que yo hago es sobrevivir en base a una capacidad negativa. No practico ningún camisismo, no tomo ninguna bandera ni llamo la atención de alguna nueva verdad. Recorro al expediente de ser un espejo que va por el camino. Vivo en la contradicción sin entrar en conflicto” (Parra, *Así habló Parra* 90).

- 2 Parra es lo suficientemente lúcido como para anticipar una interpretación de su ambigüedad poética que la incorpore como una nueva posición política. Probablemente anticipando este tipo de interpretación es que escribe el siguiente artefacto: “Ambigüedad/ Ambigüevada” (Parra, *Obras completas I* 368). Este artefacto, publicado en 1972, puede ser interpretado como una ironización de la propia actitud que se le atribuía a Parra en lo político, y que se expresa de modo tan claro en los artefactos, como mostraré en mejor detalle en este artículo.
- 3 En *La antipoesía de Nicanor Parra*, César Cuadra elabora una interpretación de la antipoesía informada por la deconstrucción y el psicoanálisis. Cuadra interpreta la afirmación y negación en la antipoesía, la aparición simultánea y contradictoria de ambas, como un gesto que colocaría al antipoema más allá de la metafísica logocéntrica. Conuerdo con el espíritu de la interpretación de César Cuadra, así como con Marlene Gottlieb, pero no necesariamente con la metodología o la forma en que se argumenta en cada caso. En el caso de Cuadra, sus comparaciones no son necesariamente equivalentes a un trabajo que yo circunscribiría dentro del campo disciplinar de la Literatura Comparada. Tomado como análisis comparativo, resulta difícil establecer lo que se está comparando, el autor no se detiene en técnicas poéticas, o intenta desprender principios filosóficos de estas para desplegar su comparación. El género de sus comparaciones se asemeja más al ensayo literario que al artículo académico, en vistas a que los conceptos deconstructivos que se quieren equiparar a las operaciones antipoéticas (que no son evidentes) tampoco son explicados. Esta no es una objeción pues, a mi entender, en sus trabajos nunca se establece esta ambición comparativa. No obstante, las operaciones antipoéticas que Cuadra destaca para darles un rendimiento filosófico de tipo deconstructivo (la contradicción, la borradura de la diferencia entre el ser y el no ser [ver p.57-58, también p.159]) son precisamente aquellas

- que yo también destacaría. Con esta nota, indico tanto la semejanza como la diferencia entre su trabajo y el mío, y aprovecho de establecer los parámetros disciplinares que tengo en vistas cuando insisto en el carácter comparativo de mi propia aproximación y en el aporte que la Literatura Comparada (entendida como un diálogo no solo entre distintas literaturas, y en distintas lenguas, si no también entre distintos discursos y disciplinas) le entrega al estudio de la antipoesía de Nicanor Parra.
- 4 En mi artículo "A Weak Force. On the Chilean Dictatorship and Visual Arts", me refiero al uso estratégico de la cita anacrónica en Parra como aparece desarrollada en el trabajo "Quebrantahuesos", y el concepto de lenguaje en juego en este trabajo.
 - 5 *Los Artefactos* son un poemario (1972) y una categoría de antipoema. En términos formales los artefactos se caracterizan por ser un poema muy pequeño (la mayoría de las veces acompañado por una imagen), a veces de dos líneas, que Parra publica por primera vez en 1972 en la colección que lleva el nombre de *Artefactos*. Después de 1972 Parra seguirá publicando "artefactos" (este tipo de poema-imagen muy pequeño) en otras colecciones como en *Chistes para desorientar a la policía poesía* (1983).
 - 6 Este artefacto tiene un eco en otro semejante: "Acto de $fe/2+2=4$ " (Parra, *Obras completas I* 883).
 - 7 Para un análisis detallado y actualizado del poema de Parménides, ver *Siendo, se es. La Tesis de Parménides* de Néstor Luis Cordero.
 - 8 En *Shibboleth. Pour Paul Celan*, Derrida se refiere a la "aporía" aunque sin referirse a su lógica, como lo hará en *Apories*. En el contexto de un comentario a unos versos de Celan, Derrida escribe: "Ces premiers vers sont chiffrés en un autre sens: plus que d'autres, intraduisibles. Je ne pense pas ici à tous les défis poétiques que cet immense poète-traducteur a lancés aux poètes-traducteurs. Non, je me limiterai à l'aporie (au passage barré, no pasarán: ce que veut dire *aporie*). Ce qui semble barrer le passage de la traduction, c'est la multiplicité des langues dans le même poème, en une seule fois" (43-44). La palabra 'aporía' en el vocabulario filosófico de Derrida, aparece en *Shibboleth* denotando la resistencia de lo intraducible, para referirse a lo indecible *del y en el* lenguaje, a la experiencia de la traducción y de lo intraducible que en *Shibboleth* es abordada en torno al poema y su singularidad, pero no se reduce a ella (55-56).
 - 9 La imposibilidad, el impase, que define la aporía se asemeja a la estructura de la temporalidad, a la disociación instantánea del presente, a una *diferencia* [différance] del ser a sí mismo (Derrida, *Apories* 315), que en otros lugares Derrida desarrolla bajo el nombre de *différance*.
 - 10 Este poema es el último de *Obra gruesa* (1969), donde se publicaron en un solo volumen todos los poemarios que Parra había publicado hasta ese momento,

con la excepción de *Cancionero sin nombre*. “Me retracto de todo lo dicho” corresponde a la sección “Otros Poemas” de *Obra gruesa*, y aparece publicado por primera vez en este compendio.

- 11 Parra constantemente repite esto en su poesía: “Yo no soy lo que escribo / Olvídense! / Yo me río de las leseras que escribo” (Parra, *Obras completas II* 859); “El alma del personaje / No las genialidades del autor” (894).
- 12 La antipoesía se origina con un programa de des-sacralización y popularización de la poesía chilena. La “mediación” que aporta la antipoesía, como es entendida por Parra, trae a la poesía voces de la calle. En este punto, como en otros, Parra va a ser ambivalente pues también reconoce que el mensaje no se conserva intacto al pasar por el *canal de mediación* del poeta. Tomemos el caso de los Artefactos, donde el proyecto que Parra tiene en mente en parte es recopilar dichos del habla callejera y común, es decir, pasarle el micrófono al pueblo chileno. Incluso en el contexto de este proyecto Parra reconoce que en la medida en que hay un criterio de selección operando en estos poemas, aún cuando se trate de elementos recogidos del lenguaje cotidiano chileno, la subjetividad del poeta se encuentra expresada en la poesía (citado en Carrasco 32).
- 13 La cita, otra de las técnicas utilizada por Parra que complica la determinación del rol del autor en la poesía, es llevada a límites experimentales en poemas como “[l]os cuatro sonetos del Apocalipsis” (1985) y “Padre Nuestro” (pertenece a *La camisa de fuerza*, un libro inédito antes de su aparición en *Obra gruesa*. Los poemas de *La camisa de fuerza* fueron escritos entre 1950-1968). El interés de Parra en este tipo de experimentos descansa en la muerte simbólica que llevan a cabo, la muerte del sujeto, y de la voz lírica (citado en Morales, 139).
- 14 Antes de este poemario, Parra había trabajado con la cita y el anacronismo en trabajos como la re-edición de *Quebrantahuesos* en la revista *Manuscritos*. Ver Cucurella “A Weak Force. On the Chilean Dictatorship and Visual Arts”, para una lectura de “Quebrantahuesos”, y el potencial de estos para generar ambigüedad y evadir la censura.

OBRAS CITADAS

- ARISTOTLE. *Metaphysics*. Aristotle in 23 Volumes, Vols.17, 18, trans. by Hugh Tredennick. Cambridge, MA, Harvard UP. London, William Heinemann Ltd. 1933, 1989. Web
- BINNS, NIALL. *Nicanor Parra o El arte de la demolición*. Valparaíso: Editorial de la U de Valparaíso, 2014.
- CARRASCO, IVÁN. *Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos*. Santiago de Chile: Editorial U de Santiago, 2007.
- CHANTRAINE, PIERRE. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Les Éditions Klincksieck, 1977.

- CORDERO, NÉSTOR LUIS. *Siendo, se es. La Tesis de Parménides*. Buenos Aires: Editorial Biblos Filosofía, 2005.
- CUADRA, CÉSAR. *La antipoesía de Nicanor Parra. Un legado para todos & para nadie*. Santiago de Chile: DIBAM, 2012.
- CUCURELLA, PAULA. "A Weak Force. On the Chilean Dictatorship and Visual Arts." CR: *The New Centennial Review* 14.1 (2014) : 99-127.
- DERRIDA, JACQUES. "Apories. Mourir – s'attendre aux 'limites de la vérité'". *Le passage des frontières*. Autour du travail de Jacques Derrida. Paris: Éditions Galilée, 1996. (p. 309-38)
- . *Shibboleth. Pour Paul Celan*. Paris: Éditions Galilée, 1986.
- GOTTLIEB, MARLENE. *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo*. Princeton: Linden Lane Press, 1993.
- MONTES, HUGO, Y RODRÍGUEZ MARIO. *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago de Chile: Editorial Pacífico, 1970.
- MORALES, LEÓNIDAS. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial U, 1990.
- PARRA, NICANOR. *Obras completas, Vols. I & II*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2011.
- . *Así habló Parra en El Mercurio*. Ed. María Teresa Cárdenas. Santiago de Chile: Ediciones El Mercurio, 2011.
- PIÑA, JUAN ANDRÉS. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Pehuén, 1990.