

nicanor parra, o el artefacto con laureles

En la semana que pasé en Santiago, dos acontecimientos se juntaron para sacudir el territorio cultural chileno: pocos días después de que le fuera otorgado a Nicanor Parra el Premio Nacional de Literatura, Pablo Neruda era proclamado candidato del Partido Comunista a la presidencia de la república. El poeta de Isla Negra concedió muchas entrevistas, pero la plataforma de su eventual "presidencia en la tierra" produjo algunas sorpresas. De más está decir que la prensa conservadora destacó con particular fruición la formal promesa del informal candidato: en caso de salir triunfante, respetará la industria privada.

En vista de lo cual me fui a La Reina, donde Nicanor vive en su cuarta o quinta soledad, pero sin concederle ventajas a la melancolía. La verdad es que el prestigio literario de Parra en las nuevas promociones chilenas, es lo suficientemente firme y creciente, como para que su madurez se agite con un Premio Nacional más o menos; sin embargo, lo hallé más alegre que otras veces, y también más seguro, más tranquilo. Creo que algo de eso se refleja en las respuestas que, durante una hora, le pedí para MARCHA.

SANTIAGO DE CHILE

HA aparecido tu Obra gruesa, y acabas de obtener el Premio Nacional. ¿No crees que en este período tan especial de tu trayectoria literaria, puedes correr el riesgo de monumentalizarte?

—Ese peligro está latente en la vida de todo escritor y en todo momento. En este caso, sin embargo, debes pensar que yo llego a este premio a pulso, sin compromisos con instituciones, corporaciones, partidos políticos. Nada. Prácticamente contra todo. Es un premio a contrapelo. De modo que el peligro que corro es de exagerar la nota. Me parece que el peligro verdadero sería creer que lo que he hecho está realmente bien, e insistir en esa línea y subrayar demasiado algunas direcciones. Ese es el peligro que yo veo, por cierto estoy alerta para tomar las medidas de rigor.

—¿No puedes anunciar algunas de esas medidas?

—La primera: dormir mucho. En realidad, tengo que reponerme de este temporal de felicitaciones, saludos, sonrisas, y sobre todo de tragos. Trago blanco y del otro.

—Pero no malos tragos.

—Malos tragos, no. ¿Por qué vamos a ser tan sutiles?

—Con o sin Premio Nacional, tu obra ya estaba, es cierto; pero esta circunstancia, ¿no te hace de algún modo mirar retrospectivamente hacia ella? Y en tal caso, ¿qué impresión te produce esa mirada hacia atrás?

—La sensación que se tiene al mirar hacia atrás es la del ascenso de una cuesta que se hace cada vez más empinada. Los primeros tramos son fáciles de subir, pero a medida que pasa el tiempo vemos que las dificultades se multiplican y que la posible meta se hace cada vez más distante.

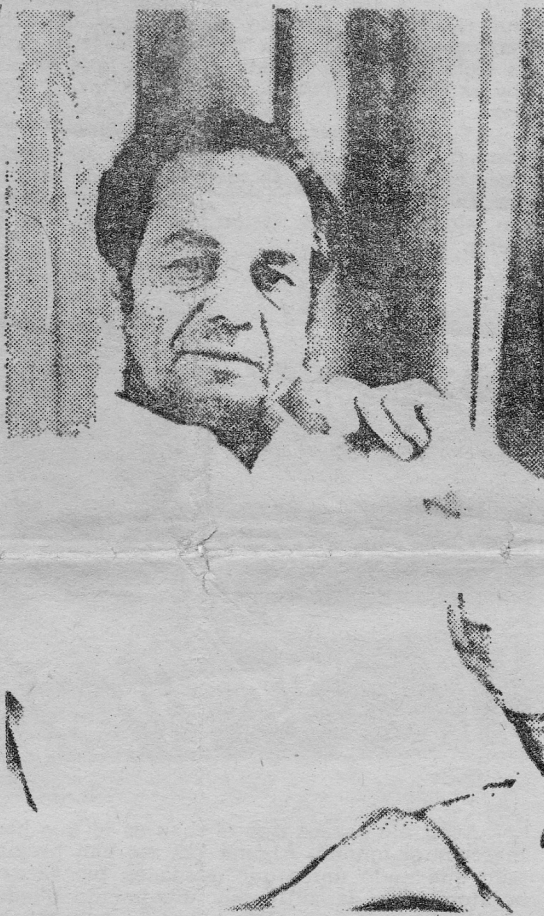
—Considerando que Obra gruesa es en cierto modo tu obra completa, ¿por qué falta allí el primer tramo de esa cuesta?

Por pudor. Tú te refieres a *Cancionero sin nombre*. Ese libracito es lo que se llama ordinariamente un "pecado" de juventud. Es un libro gargariorquiano, demasiado influido por el autor de... Se me han olvidado las obras de mi maestro: fijate tú la situación en que me encuentro. Ah, *Romancero gitano* y otros libros. Y también faltan en la *Obra gruesa* algunos otros textos: por ejemplo, un trabajo que se llama *Ejercicios retóricos*, que es un conjunto de veinte y tantos poemas que publiqué en una revista chilena hace tiempo y que (por consejo de un yerno mío, Ronald Kay, que está doctorándose en estética en Alemania) decidí suprimir de ese volumen, porque se trata de una poesía de transición. Tal vez desde un punto de vista antropológico, habría sido útil ponerla, ya que allí se podía percibir la influencia que tuvo Whitman en mis primeras incursiones hacia un lenguaje más democrático y hacia una poesía más de la calle. Por otra parte, también faltan los *Artefactos*, que son los últimos textos que estoy escribiendo y que son muy problemáticos y muy polémicos, y entonces me pareció que, desde un punto de vista estratégico, no convenía incluirlos en la *Obra gruesa*. Pretendo que se juzgue este período de mi trabajo, independientemente de los *Artefactos*. Quiero dejarlos para una segunda vuelta.

—¿Consideras que los *Artefactos* son el comienzo de una nueva serie?

—Pueden ser el comienzo de una nueva serie, o también el fin de fiesta. Eso está por verse.

—Me ahorrasite un poco el trabajo mencionando dos influencias: García Lorca y Whitman. Ahora bien, ¿cuáles son los otros nombres im-



portantes que de alguna manera pesan (con un buen peso) sobre tu obra?

—Hay muchos autores que he leído con verdadera voracidad y con admiración ilimitada. Desde luego, considero que uno de mis antepasados más remotos es Aristófanes; en seguida hay que mencionar a Luciano. Los *Sueños* de Luciano me interesaron muchísimo en una época, a pesar de que, más que una influencia, se trataba de una confirmación. En el plano de las influencias, o de las lecturas atentas, debo mencionar una obra que es poco conocida pero que yo leí con mucho interés y estudié a fondo. Me refiero a la *Gesta Romanorum*, que es una colección de cuentos medievales, conservados por los monjes, y que constituye la base de un autor como Boccaccio o de una obra como *The Canterbury Tales*. Tal vez en los cuentos de la *Gesta Romanorum* estén los primeros gérmenes de la novela de caballería. Los leí un poco tarde, en 1950, en Inglaterra, pero todavía pesan sobre mí, todavía resuenan en mí los ecos de esa obra. Después habría que mencionar precisamente los cuentos erráticos y cómicos de Chaucer, traducidos al castellano por Jorge Elliot; me parecieron unos cuentos soberbios. Luego, siguiendo el orden cronológico, tendría que saltar directamente a Cervantes: su teatro, y naturalmente el *Quijote*. En materia poética estricta, admiro aun a poetas como el Arcipreste, y el *Romancero* y el *Poema del Cid*. De ahí salto a Quevedo, y luego a un autor menor, pero sumamente importante: Gustavo Adolfo Bécquer. Esto puede parecer una novedad, o un chiste, o una cana al aire, pero en realidad es así. Confidencial y sentimental en el buen sentido de la palabra, Bécquer me llamó siempre la atención en relación con el grueso de la retórica en la poesía española de la época. A lo mejor es también una influencia: a Rodríguez Moncal se le ocurrió que en los entretelones

de las *Canciones rusas* está nada menos que la voz de Bécquer. Yo creo que esto es ir demasiado lejos. Pero de cualquier manera es necesario dejar impreso el nombre de Bécquer en esta parte de la pregunta. Pasando a la literatura actual, mi maestro absoluto ha sido Kafka. El año pasado, de vuelta del Congreso Cultural de La Habana, a pesar de que tenía diligencias muy urgentes que atender en Suiza, en París y también en Chile, me detuve un mes en Praga para seguir la huella kafkiana, y no quedé tranquilo hasta llegar a su tumba; en cierto modo puedo decir que la desvalijé porque me apropié de unos pequeños candelabros que dejan allí los turistas. Son unos candelabros populares muy baratos, de modo que el monto del robo no fue muy alto. Ah, y el otro Kafka de la mímica, que es Chaplin, y que también me interesa profundamente. Estos dos personajes, y sobre todo un tercero, que es el roto chileno (ya sea el roto campesino, el huaso, o el roto propiamente tal). Ese sujeto está siempre enseñándome, y si tuviera que elegir realmente entre todos a mi maestro, por cierto me sacaría el sombrero ante este personaje. He tenido la oportunidad de estudiar más e menos detenidamente la obra de los poetas populares chilenos del siglo XIX, y ya hace unos veinte o veinticinco años que llegué a la conclusión de que lo más importante de la poesía chilena del siglo XIX, estaba en la poesía popular, a pesar de que Chile no ha producido todavía un *Martin Fierro*. Ahí están todos los gérmenes, todos los elementos de juicio. Por cierto que hay además otras influencias en la poesía chilena; hay algunos hilos, tejidos a partir de Vicente Huidobro, de Neruda, de la propia Gabriela Mistral, y de un poeta que es una transición entre la poesía popular y la poesía culta chilena, que es Pezoa Véliz. Muchas veces se ha dicho que si Pezoa Véliz hubiera vivido un poco más, habría sido el autor de los *Antipoemas*. Claro que he leído la literatura francesa, y allí también hay algunas pistas que seguir. Un estudiante alemán, Thomas Stromm, vino el año pasado a Chile para escribir una tesis sobre la antipoesía, y el resultado de su tesis se llama *François Villon y Nicanor Parra*; sostiene que hay una relación bastante grande entre los dos tipos de poesía, lo que no puede ser novedoso para nadie, ya que François Villon fue un poeta popular de su época, y yo he estudiado mucho esa línea. Los temas de la poesía popular se repiten en los diferentes idiomas, especialmente en los de origen latino. Creo que con este informe queda más o menos respondida la pregunta, claro que en líneas generales. Hay otras influencias; prácticamente no hay autor que uno lea, no hay persona con que uno hable, que de una manera u otra no lo influya a uno. La influencia del interlocutor; yo por lo menos estoy siempre abierto a ese tipo de influencia. Me parece que es la influencia más sana y más vivificante.

—¿ALGÚN hecho político ha tenido influencia sobre tu obra?

—Sobre mi obra, es más difícil. Más bien sobre mi persona exterior, y sobre algunos afectos, sobre algunas zonas del alma individual, evidentemente han influido algunos hechos políticos, que podríamos llamar espacio-temporales. Pongo por caso la revolución española, la Segunda Guerra Mundial, que me hizo vibrar muy profundamente (pensé alguna vez escribir la poesía de la Segunda Guerra Mundial, pero no disponía de los elementos, y además es un problema insoluble, irrealizable); y por cierto la Revolución Cubana ha sido la explosión más directa y la que más me ha interesado, la que ha desencadenado más fuerzas. Desgraciadamente yo no soy un poeta político; no soy un poeta que trabaje con ideas ni con sentimientos. Yo no sé con qué demonios trabajo.

—A veces, a pesar de que eres un poeta político, indirectamente político.

—Sí, en realidad, por una especie de reducción al absurdo. El adjetivo que más acepto es el de existencial. Trabajo con los problemas permanentes, más que con lo transitorio. A pesar de que parece que de una u otra manera incorporo lo transitorio; hago una presentación transitoria de lo permanente, tal vez. No tengo la menor idea. Pero en realidad no soy un poeta de encargo, ni un poeta que trabaje por motivos ideológicos; a pesar de que tengo mis posiciones en la práctica. Y en la actualidad sufro diariamente con la guerra de Vietnam, con las situaciones africanas y con esa otra guerra lenta que está desmoronando nuestros pueblos.

artefacto con laureles

por China. Recuerdo de este viaje muchas cosas, pero especialmente la siguiente: una respuesta en tres partes que se me dio en la víspera de mi regreso a Chile, a una pregunta que yo estaba formulando de manera un poco irrespetuosa, un poco irreverente, desde que llegué a China. Terriblemente interesado en la Revolución China, y en incorporarme de alguna manera a la acción político-literaria, preguntaba cuáles eran los deberes del poeta revolucionario, según Mao Tse-tung y según el código revolucionario chino. Muy cortésmente los chinos eludieron la respuesta cada vez que yo formulaba mi pregunta, pero el último día, mientras tomábamos algunos tragos, y comíamos pato en un restorán de Pekín, uno de los amigos chinos dijo más o menos lo siguiente: "Amigo Parra, usted ha estado preguntando insistentemente cuáles son los deberes del poeta revolucionario. Ahora le vamos a contestar. Primero: ubicar al enemigo. Segundo: tomar puntería. Tercero: disparar." Bueno, me quedé encantado con estos tres consejos, me volví a Chile y ubiqué rápidamente al enemigo, tomé puntería, pero no me atreví a disparar. Realmente, se produjo un proceso de inhibición. Iba a escribir un libro, cuyo título existe: **Poemas prácticos**. No sé si tú recuerdas, pero alguna vez se anunció ese libro. Iba a ser un libro político, y el primer poema iba a ser **Manifiesto**. Uno de los poemas que venían a continuación se llamaba **Mensaje presidencial**. Yo partía de la base de que ese poema iba a ser una especie de canto del cisne del capitalismo agonizante; en buenas cuentas, me inspiraba yo en el último mensaje presidencial del presidente Alessandri. Imaginaba yo que él hacía allí una defensa de su régimen, es decir una defensa flaca y ridícula del capitalismo. En mis cuadernos deben estar los borradores de ese poema, que a lo mejor algún día voy a rescatar. Luego venía otro poema que se llamaba: **Instrucciones para la construcción de mi monumento**, que se suponía que también era un parlamento del presidente Alessandri. Yo consideraba en aquella época, no sé si con o sin razón, a Jorge Alessandri realmente como el cisne del capitalismo criollo. Pensaba que aquél era el canto del cisne, pero resulta que ahora está otra vez en puerta...

—Está cantando de nuevo.

—Sí, está cantando de nuevo el hombre. Algo ocurrió después en mi experiencia política personal (no recuerdo exactamente qué) y me desinflé. Nunca terminé de escribir este libro; ya no lo llevé adelante. Pero a lo mejor alguna vez vuelvo a las andadas. Me parece que me he alejado un poco de la pregunta.

—No, todavía sigues en ella.

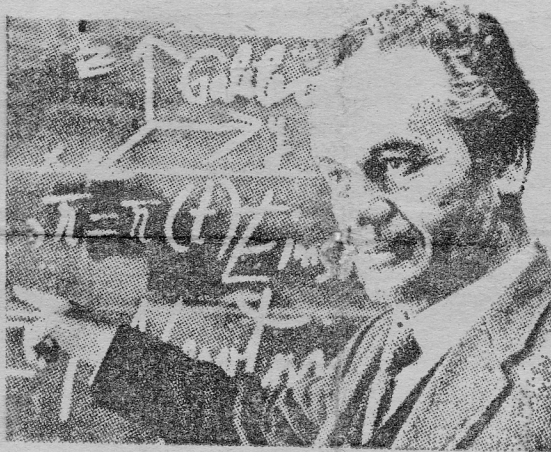
—Bueno, es un poema que lo viví y lo pensé por allá por el año 1960. En realidad, el **Manifiesto** lo empecé a trabajar mucho antes. En este poema además hay otra idea: yo quería ver si era posible hacer una poesía de tipo ensayo, una poesía ensayística, a base de ideas. La respuesta es positiva: aunque este poema sea un poema frustrado, un poema a medio camino, en todo caso está a medio camino, o sea que está en alguna parte, no se quedó en el punto de partida. Es posible trabajar la poesía a base de ideas; así parece. O sea poner las ideas en primer plano; y las sensaciones, las impresiones, la poesía propiamente tal, en un segundo plano.

—¿ALGUNA vez has intentado escribir en otro género que no fuera poesía?

—Bueno, yo me inicié como prosista. En el año 1935, con Jorge Millas, Carlos Pedraza y otros compañeros de adolescencia, publicamos una revista (**Revista Nueva**) y en los dos primeros números (no llegamos al tercero) vienen algunos trabajos míos en prosa. El primero se titula **Gato en el camino**. Es un cuento; realmente un anticuento. No sé si lo has visto alguna vez. Mira, es posible verlo, porque Jorge Álvarez acaba de hacer una antología de la prosa chilena, y este bárbaro, sin anotar la fecha en que fue escrito este anticuento, lo incorporó ahí, en medio de los prosistas chilenos maduros. De modo que yo en realidad soy un prosista frustrado; empecé como prosista y después derivé hacia la poesía, claro que muy rápidamente, porque fuera de ese cuento sólo está un documento muy estrambótico que publiqué en el segundo número, que se llama **El ángel** (Tragedia novelada) y que es teatro nudista. Eso es una cosa que vendría subrayar ahora que el teatro nudista está tan en boga; yo soy un precursor, porque en la introducción de la obra se dice: "todo el mundo desnudo". Hubo algunos aislados intentos prosísticos; deben ser una media docena de trabajos, semicuentos o cuasi cuentos. En realidad, el cuento propiamente tal, yo no lo concebí, como tampoco concebí la novela propiamente tal. Me interesan más bien en su estado de bocetos, o de bichos más o menos informes; me interesa más un renacuajo que la rana completa; me interesa más el insecto a medio camino, que el insecto perfecto.

Tal vez debido a eso no he persistido en el trabajo de la prosa, que es más coherente que el poético. Pero de todos modos, alrededor de 1950, me puse a llevar una especie de diario, que no es exactamente un diario sino un revoltillo, una ensalada rusa donde yo anoto, o anotaba, o todavía algunas veces anoto, lo que me pasa por la cabeza, lo que me parece interesante, aquello es que hay gato encerrado. Una idea, una ocurrencia, un párrafo de un libro, un chiste, un titular de prensa, cualquier cosa que me dice algo; y con el tiempo, y a través de un proceso puramente acumulativo, se fue formando allí una especie de obra extraña, que cumple con las siguientes funciones: es una suerte de depósito de ocurrencias o de ideas, que pueden desarrollarse, o no pueden desarrollarse, más tarde. Me imagino que de allí va a salir alguna vez un trabajo, por lo menos un volumen; hay notas de viaje; hay cuadernos sobre los viajes a Cuba; libretas sobre las giras por la Unión Soviética, por China, por los Estados Unidos; romances, cartas, anotaciones epistolares, conflictos personales y ultrapersonales, confesiones extremas, casi pornográficas; una configuración muy singular de elementos que a lo mejor alguna vez pueden dar origen a una "obra literaria". En realidad, es también una especie de depósito, de detritus literario. Pero sabemos muy bien que el hidrógeno tiene un ciclo muy determinado, de modo que lo que hoy es detritus, mañana pasa a ser flor, y viceversa.

—Tú mencionaste ciertas confesiones casi pornográficas. A veces en la propia antipoesía rozas esa zona, o por lo menos tratas lo erótico con un sentido muy particular. ¿Ello se integra con alguna especial visión del mundo, de la mujer, o qué?



—A mí me parece que el sexo es lo que hace marchar el mundo. Alguna vez me han preguntado qué es lo único que queda en pie en esta hecatombe de la antipoesía. Realmente quedan muchas cosas en pie. Por lo menos una muchacha desnuda que se lanza de cabeza a una piscina. Eso queda realmente; eso es algo intocable; es un misterio para mí indescifrable. Lo más que yo puedo hacer es reirme de una muchacha desnuda, pero solamente cuando no hay ninguna posibilidad de tocarla. O sea un poco el cuento del zorro y las uvas. Pero el respeto por las uvas es absoluto. Tal vez esto esté en la base de la antipoesía, y explique de alguna manera el goce sensual extremo que se pone en algunas líneas. Por lo demás, no me arrepiento de esto. Corresponde a maneras de ser, momentáneas, y me he estado dando cuenta, últimamente, que en esta dirección se está desarrollando una parte de la literatura y del arte actuales: el porno-arté es algo que está en las primeras páginas de todas las revistas literarias. De manera que yo no soy el único descaaminado, el único deschavetado.

—Afortunadamente. Bueno, ¿y cuál es tu mejor poema?

—Aquí hay que contestar con palabras cabalísticas. El mejor poema es el que no se ha escrito y el que no se escribirá jamás.

—¿Y de los ya escritos?

—Ah, de los ya escritos. En realidad, tendría que leerlos. Bueno, posiblemente el poema que goce de mayor simpatía ante mí, sea una cosa que está bastante lejos de ser poema. Es un documento, una especie de arido: el **Soliloquio del individuo**. Parece que por lo menos una corriente de la crítica coincide también con el autor. Es una cosa que salió no sé cómo, porque hay un abismo entre ese poema y todo el resto de la obra. El resto parece una poesía más o menos calculada; en cambio el **Soliloquio** es una obra muy enigmática. No he querido repetirlo. Podría repetirlo, y en cierta forma

repetí en ese poema que se llama **La mujer**, pero no lo puedo hacer por razones éticas. Me parece que el trabajo de un poeta no consiste en hacer empanadas (repetir una empanada igual a la otra) sino que siempre tiene que estar buscando algo nuevo. El poeta para mí no es un artesano. En esto disiento profundamente del punto de vista de algunos críticos e incluso de algunos filósofos, que han pretendido reducir el trabajo del escritor a una labor de artesanía. Si se puede hablar de iluminación, o de revelaciones, me parece que algunas de ellas se dan en ese poema. Es un poema revelado; en cambio los otros son poemas elaborados, que pueden tener o no fragmentos de iluminación.

—¿Cuál crees que es la mejor resonancia, la resonancia más positiva que tiene tu obra en las generaciones más jóvenes, tanto de poetas como de no poetas?

—Una desintegración de la nebulosa cultural añeja, o sea de la nebulosa anterior. En ese sentido, mi trabajo es eminentemente político, y debería operar en un plano muy efectivo. Un antipoema en este sentido no es más que la punta de un alfiler que toca un globo que está por reventar. Se renuncia definitivamente a la escala de valores que nosotros heredamos de nuestros abuelitos. En este sentido es que yo puedo ser considerado como un poeta revolucionario, y con una R bien grande, y no con b larga sino con una v bien corta, pero muy aguda y penetrante.

—Después de todo, te reconoces un poeta político.

—Poeta político sí, pero no un poeta político.

—De política profunda, entonces.

—¿Qué es la cultura, en último término, sino un proceso político superior? Creo que era Aristóteles quien decía que el hombre era un animal político. La política, concebida en esos términos, evidentemente no puede estar ausente en ninguna obra de creación que se estime.

—¿A ti de todos modos te importa la comunicación con el lector?

—Me parece indispensable. Me parece que el lector-interlocutor debe darse por aludido, porque ésta es una poesía que siempre está dirigida a un interlocutor, no a un interlocutor equis sino a un sector, a una parte de todo interlocutor posible; de modo que si no se produce la comunicación, yo me siento profundamente deprimido, me parece que he fallado. Los poemas no son monólogos, sino parlamentos de un diálogo.

—¿Tú consideras la comunicación indispensable en tu poesía, por la calidad especial de ésta, o la consideras indispensable para todo poeta?

—No tan sólo para todo poeta. Me parece que la actividad central del ser humano debiera ser la comunicación. ¿Dónde se siente existir el hombre? ¿En qué espacio existe el individuo? En el espacio del interlocutor: en los ojos del interlocutor, en el rostro del interlocutor, en el tono de la voz del interlocutor. Allí es donde realmente se siente existir: el interlocutor es un espejo del sujeto que habla. De manera que el interlocutor es para mí un elemento sagrado, que no tiene que ver sólo con el trabajo literario sino también con la presencia del hombre en este mundo.

—¿Qué importa más para un escritor de hoy? ¿La vanidad o la modestia?

—No sé lo que es la vanidad, ni la modestia. Tengo concepciones muy generales, muy abstractas de estas palabras. La naturalidad es lo que realmente cuenta.

—¿Con su zona de vanidad y su zona de modestia?

—Eso es. Creo que si nos esforzamos demasiado en ser modestos, corremos el riesgo de ser falsos.

—O corremos el riesgo de ser vanidosos.

—Exactamente: de caer en una vanidad de grado superior. De manera que lo que yo recomendaría es más bien un esfuerzo por ser naturales, por soltarse y por ponerse en el lugar del interlocutor. De lo que estoy seguro es de que no debemos fomentar en nosotros mismos, ni en nadie, el culto de la personalidad; no porque lo considere una monstruosidad política, sino porque el sujeto que está dispuesto a endiosar a su interlocutor, se niega a sí mismo: así como el sujeto que se endiosa, también se está negando a sí mismo. Me parece a mí que la vida consiste en el toma y quita del diálogo.

—Una última pregunta: ¿qué opinas de la candidatura de Pablo Neruda a la presidencia de la república?

—Ojalá que esa candidatura fructifique; desde luego cuenta con mi apoyo incondicional. Sería formidable que los poetas llegaran al poder alguna vez. Claro que sería aconsejable que detrás de los poetas estuvieran los políticos sustentando al poeta. Neruda es un hombre que merecería llegar a la presidencia, porque él ha pensado y trabajado políticamente durante toda su vida. Además pertenece a una colectividad política que es realmente una colectividad, y no un conjunto de individualidades. Bueno, yo no soy un político específico y reacciono en este caso más bien por simpatías personales, y también por simpatías de tipo gremial.

que es la miseria, el subdesarrollo. Pero, para ser sincero, me parece que eso pertenece al dominio de la razón; y tal vez la poesía opere en cambio en las zonas más oscuras del ser. De aquí yo siempre he derivado un análisis que me permite enfocar la poesía política propiamente tal: pienso que la poesía política es desde luego necesaria, pero desde un punto de vista estético, poético estricto, parecería que está condenada a operar con elementos más fungibles que la otra. Tal vez sea ésta una de las razones por las cuales la poesía política por lo común no logra concretarse en obras realmente duraderas.

—Entre los escritores latinoamericanos, ¿a quién consideras tus contemporáneos? Me refiero sobre todo a una afinidad literaria.

—Ah, como afinidad. Desde luego, a Cardenal. Me siento muy próximo a Cardenal, aunque soy consciente también de las diferencias. Es un hombre más equilibrado que yo, y ha logrado integrar mejor que yo lo existencial con lo temporal; de eso estoy absolutamente consciente, y admiro especialmente su *Oración por Marilyn Monroe*. Con otro escritor con quien me siento muy codo con codo, es con Cortázar. Tal vez éstos sean los autores que están más cerca de mi manera de ver las cosas. Lo que no quiere decir que no tenga admiraciones profundas por hombres como, por ejemplo, Juan Rulfo. Creo que Rulfo está trabajando materiales más duraderos y profundos que los del propio Cortázar. Creo que esa línea de trabajo es mucho más americana, más coherente, más compacta que las maravillosas pirotecnias de Cortázar. Habría que mencionar además el nombre de un escritor como Arguedas, que es una especie de Rulfo peruano. Tal vez podría introducir aquí una ocurrencia, que convendría dejar establecida en alguna parte, ya que me vino a la mente en este instante. Se me ocurre que hay un poema por escribir en Hispanoamérica, que sería el *homólogo del Martín Fierro* pero referido a la poesía afrocubana, a la poesía del Caribe, a la poesía negra. No se ha producido todavía allí una obra de la envergadura del *Martín Fierro*, y están dados todos los elementos histórico-culturales, antropológicos, etnológicos; están todos los materiales. Es claro que ninguno de nosotros va a poder realizar esa obra. Ni tú ni yo, porque pertenecemos al Cono Sur. No tenemos la experiencia; sería una farsa si emprendiéramos un trabajo de esa naturaleza. Y hasta hace poco faltaba un poema que surgiera del tango, del folklore porteño, pero en la actualidad ese poema está escrito y se llama *Ra-yuela*. En 1946 estuve en una universidad norteamericana, de profesor visitante, y reclamaba el poema del Caribe y el poema del tango argentino, y ahora vemos que por lo menos éste está escrito. Queda pendiente el gran poema negro para los poetas del Caribe.

—¿Conoces Gotán, de Juan Gelman?

—No he leído precisamente Gotán. Conozco otros poemas de Gelman, que me interesan mucho. Sí he leído Argentino hasta la muerte, de Fernández Moreno. No sé si habrá un paralelo entre esos poemas. La línea es bastante interesante.

—En tu obra, como en la de pocos poetas, me parece hallar una carga del yo. No una carga ególatra, sino un peso específico del yo. ¿Cuál sería tu explicación?

—Yo he ejercido siempre la poesía como una inmersión en las profundidades del yo. Este yo no es el yo individual, sino el yo colectivo, naturalmente. El yo de que se habla en la *Obra gruesa* es un yo difuso, en último término el yo de la especie. Concibo la poesía como un estudio, como una investigación, como una iluminación de algunas zonas oscuras, de algunas zonas que aún no están a la vista, de este personaje que es la especie humana, el yo humano. No es el yo lírico con el que trabaja el poeta común y corriente; es un yo psicológico, de varios pisos, y lo que interesa es profundizar, llegar al subterráneo.

—¿Puedo hacerle un test?

—Cómo no.

—En el poema tuyo, que precisamente se llama *Test*, dices:

¿Qué es la antipoesía?

¿Un temporal en una taza de té?

¿Una mancha de nieve en una roca?

¿Un azafate lleno de excrementos humanos como lo cree el padre Salvatierra?

¿Un espejo que dice la verdad?

¿Un bofetón al rostro

del presidente de la Sociedad de Escritores?

(Dios lo tenga en su santo reino)

¿Una advertencia a los poetas jóvenes?

¿Un ataúd a chorro?

¿Un ataúd a fuerza centrífuga?

¿Un ataúd a gas de parafina?

¿Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz

la definición que considere correcta.

Yo te pido exactamente eso: que marques con una cruz la definición que consideres correcta.

—Mira, hay tantas cruces como versos. Y quedan algunas cruces pendientes.

nicanor parra, o el

—¿O sea que todas son correctas?

—Son aproximaciones. En buenas cuentas, la idea del poema es tratar de definir el antipoema desde diferentes ángulos.

—¿Y habría alguna definición que sintetizara todas las aproximaciones?

—¿Una definición del antipoema? Bueno, yo acabo de dar una definición de *artefacto*: los artefactos resultan de la explosión del antipoema. Se podría dar una definición al revés. Decir, por ejemplo, que el antipoema es un conglomerado de artefactos a punto de explotar.

—¿Cómo llegaste a la concepción del antipoema?

—Bueno, allá por 1933, súbitamente me sentí interesado en el proceso de la poesía chilena. Leyendo la famosísima antología hecha por Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita, que se llama *Antología de poesía chilena nueva*, donde se podían ver textos de poetas como Neruda, Huidobro, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres, me sentí terriblemente impresionado por esta obra y pensé que yo podía hacer algo parecido; pero a los pocos pasos me pregunté acerca de la necesidad y la función de un trabajo de esta naturaleza. Y no pude contestar esta pregunta de inmediato. Pero después de mucho dar vuelta materiales de trabajo, llegué a una perogrullada, en realidad a una perogrullada aparente, ya que cuando se la vive en carne propia, deja de serlo. Esa perogrullada es la siguiente: poesía es vida en palabras. Me pareció que ésa era la única definición de poesía que podía abarcar todas las formas posibles de poesía. Entonces me di a la tarea de producir una obra literaria que satisficiera también esta definición, y resultó que mientras más trabajaba, más me interesaba en la palabra vida, y ésta llegó a interesarme mucho más que la propia poesía. Y resultó que la poesía, tal como se la practicaba, en cierta forma divergía de lo que podemos llamar la noción de vida. Partía solamente de ella, pero no volvía. Todavía no se hablaba del antipoema. Crear vida en palabras: realmente eso es lo que me pareció que tenía que ser la poesía. Una vez que se acepta este punto de partida, caben muchas cosas en la poesía: no tan sólo las voces impostadas, sino también las voces naturales; no tan sólo los sentimientos nobles, sino también los otros; no tan sólo el llanto, sino también la risa; no tan sólo la belleza, sino también la fealdad. Me pareció que la clave de todo el problema estaba en la palabra vida; y la antipoesía no es otra cosa que vida en palabras. También tengo que advertir algo en relación con el lenguaje. Me pareció que el lenguaje habitual, el lenguaje conversacional, estaba más cargado de vida que el de los libros, que el lenguaje literario, y hubo un tiempo en que yo no aceptaba en los antipoemas sino expresiones coloquiales. El test que aplicaba a una expresión, era si se podía usar o no en una conversación real; después me tranquilicé un poco y acepté también como elementos vitales las propias creaciones humanas. El lenguaje escrito es una creación del hombre, es una experiencia humana, y en cierta forma también es vida; de manera que los propios libros no están descartados de la antipoesía. Al contrario: alguien ha dicho por ahí que la antipoesía es una síntesis de lo popular y lo sofisticado.

—La primera vez que estuve en Chile, en 1962, oí decir que tu poesía era anti-Neruda. ¿Crees que empezó así, o que simplemente Neruda estaba incluido en una concepción de la poesía a la que tú tratabas de oponerte o de transformar?

—Para ser sincero, Neruda fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino. Entonces había que pensar las cosas en términos de este monstruo. De modo que, en ese sentido, la palabra Neruda está allí como un marco de referencia. Más tarde la cosa ha cambiado. Neruda no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos, y por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si ésta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos; de modo que no sé si es realmente justo decir que en la actualidad la antipoesía se puede definir exclusivamente en términos de Neruda.

—Seguramente habrás oído la opinión de algunos críticos, referida a la actual literatura latinoamericana, más concretamente a la narrativa: opiniones que sostienen que la palabra ha pasado a ser el protagonista de la actual literatura latinoamericana. ¿Crees que es cierto?

—En cierto sentido, sí. En la propia antipoesía, he tenido que hacer extraordinarios esfuerzos para pasar de la anterior retórica, o sea de las palabras viejas, a lo que podría llamarse un

poco vanidosamente las palabras nuevas. He tenido preocupaciones muy hondas en relación con el uso de las palabras, pero una vez que se ha rescatado un lenguaje conversacional, de todos los días, resulta que esas palabras, en un segundo movimiento, están allí solamente para expresar realidades que están más allá de ellas mismas; o sea que son simplemente un medio. De manera que es un problema más complejo; es un problema doble. Me parece que tiene que producirse el mismo fenómeno en la narrativa. Tengo entendido que lo primero que tiene que conquistar un narrador es la respiración de su propio idioma hablado, y es claro que tiene que hacer un gran esfuerzo para renunciar, y para extirpar de las palabras las viejas asociaciones. Pero supongo que una vez que está en posesión de ese instrumento, lo que le queda por hacer es simplemente trabajar con él, y aplicarlo a las realidades objetivas y concretas del mundo que lo rodea.

—Has mencionado un término que puede ser clave: instrumento. Más que un protagonista, quizá sea un instrumento; más afinado, más ajustado, más funcional tal vez.

—Acaso lo que los críticos han querido decir es que nosotros estamos haciendo un esfuerzo por construir nuestras herramientas de trabajo.

—En eso estamos de acuerdo.

—Pero una vez que las herramientas están construidas, hay que usarlas.

—Cuando se habla del "boom" de la literatura latinoamericana, casi siempre es en relación con la narrativa. ¿Qué pasa con la poesía? Me parece que ha tenido, desde mucho antes, un nivel alto en América Latina. Entonces, ¿por qué el "boom" no tiene en cuenta a la poesía?

—Lo que pasa es que el "boom" de la poesía ya existió. El "boom" de la prosa hispanoamericana es un fenómeno de adolescencia, que tiene que ver con las espinillas, la aparición del bigote y de la barba, el cambio de la voz. Estamos pasando de la infancia a la madurez en materia de narración; y este proceso ya lo vivió la poesía hace algunos años. Por ejemplo con la aparición de los poetas chilenos nuevos. Recordemos que el primer Premio Nobel no recayó sobre un prosista sino sobre un poeta. De manera que la poesía está bien gracias; hace mucho tiempo que llegó a su mayoría de edad. Es una dama respetable.

—¿No crees, sin embargo, que hay alguna diferencia entre esa resonancia (que entonces no se llamaba "boom") de la poesía, y el "boom" actual de la narrativa, en el sentido de que ahora hay una connotación más comercial en el aparato que rodea a los autores?

—Eso es natural. Siempre hay un aparato comercial en torno a la novela, que es un elemento de comercio, una mercadería. La poesía nunca lo ha sido. De manera que el impacto o la proyección de la poesía de un Neruda o de un Huidobro, ocurrió exclusivamente en los planos literarios estrictos, por la naturaleza misma del trabajo poético. Ahora bien, por la naturaleza misma del trabajo de la narración, que es una mercancía, es natural que se produzca en torno a ella un revuelo de carácter comercial. Hay gente que puede ganar dinero a partir de la narración; lo que no ha ocurrido, ni ocurre, ni ocurrirá, con la poesía.

—Tú tienes un poema, *Manifiesto*, que hace algunos años publicamos en la revista *Número*. Es un poema que me gusta mucho, y que me parece en algún sentido precursor, ya no de ciertos poemas que se escriben actualmente, sino de ciertos conflictos en que hoy está inmerso el intelectual, en relación con fenómenos políticos y sociales de distinto orden. Por ejemplo, dices en ese poema: "Poesía basada / en la revolución de la palabra". Lo dices irónicamente, e incluso pones entre comillas: "Libertad absoluta de expresión". ¿Qué conexión hallas entre ese poema tuyo y estos problemas surgidos en los últimos tiempos?

—En realidad, yo viví muy intensamente y en carne propia, el problema que podría llamarse del compromiso del escritor. Lo viví en dos planos: el de los sentimientos y el plano intelectual. Y me puse a estudiar este problema, porque me pareció que no era la primera vez que se planteaba. Y me encontré que esto había ocurrido exactamente en la época del surrealismo. Estudié a fondo los conflictos político-literarios de los surrealistas; me sintonicé en la forma que pude con los planteamientos. Todavía recuerdo que allí se originó un grupo de escritores que pensaban que obra y acción debían ser términos prácticamente coincidentes; en cambio había otro grupo disidente (que podría llamarse el de los librepensadores en materia literaria). Todos eran gente de avanzada política, pero estos últimos pensaban que el poeta tenía derecho a sus lucubraciones propias. Trabajé mucho con esas ideas, y por otra parte en la época en que escribí el *Manifiesto* hice un viaje