

## NICANOR, VIOLETA, ROBERTO PARRA Encuentro de Tradición y Vanguardia

*Fidel Sepúlveda Ll.*

### I. LA POÉTICA TRADICIONAL, UN ARTE MODULAR

El avance de la humanidad pasa por el desarrollo de la capacidad instalada que tiene el hombre como *homo metaphorans*. La identidad tiene su mejor posibilidad de despliegue en el nicho ecológico que le proporciona la metáfora, mejor dicho, la virtualidad metafórica con que acontece todo lo del mundo. Todo lo del mundo está en trance de revelar su identidad. Tal revelación acontece desde sí y con el concurso de los otros. El descubrimiento de la red de correspondencias y analogías que articulan el cosmos, relacionalidad que recorre el universo cósmico, humano, divino, pone al hombre en la clave para ir a la revelación de su ser, de los universos internos y externos que están comprometidos en su identidad.

El revelarse pasa por decirse y el decirse por encontrar los significantes con los que ir al encuentro de los significados. Esto pasa por abrirse a la variedad y complejidad infinita que constituye la realidad interna y externa. Mejor dicho, por descubrir que no hay una división entre lo interior y lo exterior, sino fronteras múltiples. En el fondo, todo es una gran frontera. Experiencia de frontera entre immanencia y trascendencia, movimiento hacia, un hacia por el que el ente busca al ser, por el que el significado que se conoce como menesteroso de encarnación busca su significante que lo encuentre con su sentido. De otra parte, la realidad existente está inconfortable en el status unidimensional que se le asigna. La realidad

de las cosas del mundo se experimenta como un mundo de cosas, mundo de virtualidad significativa, expresiva, que no es atendida, considerada ni utilizada.

La realidad aparece como el impulso a buscar su realización, el empeño por ser atendida en su exuberancia. El plan de la naturaleza es plenificarse y participarse. Abrir al infinito la oferta de significantes en lo cuantitativo y cualitativo. Desde el comienzo de los tiempos, este plan se ha ido cumpliendo rigurosamente por millones de años.

De parte del hombre ha habido dos comportamientos esenciales. Uno es de apertura, de asombro ante la oferta de significantes abiertos en su amplitud, en su variedad. Esto ha dado como resultado el silencio, el baluceo, la oración y la alabanza.

Otro ha sido el comportamiento de clausura, que cierra el asombro y unidimensiona el mundo, lo funcionaliza, anulando su infinitud.

Cierra al mundo y al hombre, lo reduce a una línea, dirección, movimiento. Ni uno ni otro pueden ser esto y lo otro sino que deben ser esto o lo otro. Vence el afán de precisión, de exactitud. El hombre se pronuncia por una opción cuantificadora. La realidad se define desde el hombre. El mide con su medida, acomete, somete, "crea". Sus manifestaciones son el razonamiento, el juicio, la ley.

Pero el hombre es más que medida y

tras ésta su identidad última va, condenado a su necesidad expresiva. Significado *in fieri*, por hacerse, no tiene otra salida que la búsqueda de los significantes con que llenar su vacío de sentido. El sentido es como horizonte en trance de hacerse y se arma con los materiales del entorno espacial, temporal, situacional. Mirar el sentido es mirar el destino, es mirar en redondo y constatar la multidimensión de lo que nos rodea. El registro de esta multidimensión espacial, temporal, situacional, hace que el hombre descubra su apetencia de infinito, que es misterio que habita el infinito, esto es, frontera en cuanto apertura y pertenencia a universos múltiples.

En esta marcha a acotar su identidad el hombre, las culturas avanzan levantando hitos donde situar su ámbito de ser, esencial. Cuando un pueblo encuentra un significativo con que decir su significado, lo valoriza como un material fundante, como un cimiento. Lo incorpora al área de su pertenencia. Con esto identifica los cimientos de su identidad, marca los límites de su territorio, los alcances de su horizonte.

Hay épocas y escuelas que hacen decisivos aportes y redefinen el horizonte de los pueblos. Con frecuencia operan por oposición a lo que ha sido la proposición o la imposición de la época inmediatamente anterior. Hay también el aporte decisivo de genios que laboran en territorios, zonas, áreas, importantes de este mundo de la identidad. Al lado de esta acción, más abajo, distante, invisible muchas veces, opera otra fuerza decisiva en esta acción reveladora del ser de los pueblos. Es la acción comunitaria de creación y crítica, operando de manera sucesiva y simultánea en la búsqueda, selección, decantación de significantes con que atender la necesidad de encarnación de su significado. El resultado de este ajuste de significantes y significados lo llamamos módulo expresivo. Las culturas avanzan en la medida en que van enhebrando su sentido con estos encuentros de significantes y significados.

En este punto, es decisiva la participación de la poesía que busca revelar el acontecer esencial de un pueblo por la vía de encontrar las metáforas que lo sitúan en verdad. La fisonomización de la experiencia de frontera ocurre por el hallazgo de estos

módulos expresivos. El diseño del territorio de término de esta itinerancia también corre a cargo de los módulos expresivos. El proyecto humano se escribe con ellos. La calidad del proyecto —hondura, amplitud, variedad— está en directa relación con la aplicación al hallazgo de estos módulos expresivos.

Ellos diagnostican de la salud o enfermedad de un pueblo. Pero no sólo diagnostican sino que generan la salud, la vitalidad. Más claro, cuando un pueblo se aplica a la búsqueda y a la elaboración de estos módulos expresivos, no sólo indicia su vitalidad sino que causa su salud, su vitalidad. Al revés, cuando un pueblo desatiende la búsqueda de nuevos módulos y descuida la mantención de los heredados, no sólo indicia sino que causa su decadencia y su muerte.

Occidente ha concentrado buena parte de su energía en la creación de módulos nuevos, en correr las marcas de la frontera, y ha descuidado cada vez más la mantención de las ya existentes. Esto ha llevado a privilegiar la originalidad entendida como novedad y la novedad como capacidad de hacer noticia. Ello corre el riesgo de derivar en la extravagancia detonante, en lugar de la fidelidad a la vocación de la identidad. Una parte importante de las vanguardias que copan el siglo XX están en esta línea. El péndulo cada vez llega a extremos más rupturales. Lo que interesa es hallar los significantes que digan más expresivamente la antítesis en que se está en relación con el momento anterior.

Ya no interesa a dónde se haya llegado, lo importante es llegar lo más distante y contrario a lo que fue el momento precedente. Se es más cuanto más distante, opuesto, enemigo se es del otro. Más que ser importa distinguirse y el camino es estar contra los otros.

Pero hay otra vía por la cual avanzar en la asunción de mayores cotas de calidad en la experiencia de ser humano. Es la experiencia de ser con el otro, afinando los vínculos de pertenencia. Ser con el otro que hay en mí, que es mi otro yo, que es el otro que yo soy. Ser con los otros que son lo que yo no he llegado a ser, pero que podría o debería. Yo soy en la medida que los otros son. Cuando yo creo, ellos crean en mí, desde mí. Cuando los otros crean están creando para mí, están

creándome mi mundo, creando desde mi mundo. Yo soy los otros, con los otros yo soy. Los otros no son sin mí. Algo de los otros no es cuando yo no soy.

Esta dimensión no se ha ponderado ni valorado lo suficiente al hacer el balance de la cultura y la creación artística de los pueblos. No se ha considerado su gravitación en la fidelidad o el extravío de los pueblos a lo que sería el seguimiento de su sentido.

En esta dimensión hay creación y crítica aplicadas de manera sostenida a objetivar la experiencia de frontera que es el vivir. Es una aplicación constante al crear crítico y al criticar creativo. Esto es un gestión comunitaria. La comunidad crea, interpreta, valora, desecha e incorpora de modo permanente. Pone a prueba en forma continuada los módulos expresivos heredados y a través de ello pone en cuestión la funcionalidad vital de los significados, su capacidad para iluminar el destino de la comunidad. Por este expediente abre el cauce a su necesidad de refuerzo o acoplamiento con otro núcleo irradiador de sentido. Mas esta prueba la rinde el significado de la mano del significante. Esta prueba de cada día de parte de la comunidad acusará si lo que ha desfallecido es el significante que ya no se revela animador de la vida, del impulso vital, o si es necesario el recambio de ambos: significados y significantes.

El juicio en esta línea se hace en relación a lo esencial, en función a la hondura del cauce cavado por la tradición. La búsqueda del cambio existe pero no es orientada o determinada por oposición a la postura precedente, sino por la ponderación de la claridad y solvencia con que el cauce o dirección se siente conductor, revelador aquí y ahora de un sentido estructurado desde mucho tiempo, espacio-acontecer anterior.

No se niega el cambio. Al contrario, es una acción permanente y operante en una zona de profundidad y complejidad que exige un tiempo largo de gestación. Al ser una sintaxis que dice lo sustantivo del ser de la comunidad en un tiempo largo, el cambio deberá ser de la manera de ser que requiere otro tiempo que el de la historicidad contemporánea.

Esto está documentado en la cultura tradicional por la vía de las variantes, de las

versiones. Cuando un modo de decir no se patentiza satisfactorio, la comunidad se siente urgida a proponer modos de decir alternativos. Cuanto más importante lo por decir y más insatisfactorio lo dicho, mayor demanda de creación alternativa. La variedad y abundancia de variantes es indicio de la vitalidad de la comunidad, de su necesidad de alumbrar su identidad mediante la búsqueda y consolidación de módulos expresivos.

La comunidad se encuentra cuando se siente revelada en sus módulos expresivos. Su salud se mide por esta operación de creación y crítica que cada día revisa su equipaje para el viaje que es vivir teniendo a la vista un horizonte, y en el horizonte, un destino.

Esto tiene especial relevancia en la cultura hispanoamericana. Esta es una cultura del tercer mundo, de la pobreza. Cultura de la precariedad. Esto es, del hombre asumiendo la existencia con escasez de bienes. Experiencia de intemperie, donde se debe hacer todo, de todo. En esta situación no hay opción por la cultura del producto terminado y desechable, listo para usar y echar a la basura: la opción del supermercado con desbordada variedad de productos para cada necesidad real o imaginaria, vital o superflua. La cultura de Latinoamérica es de escasos bienes para necesidades múltiples, de escasez de dinero para la compra de los productos del mercado; experiencia de ser perifera.

En esta situación las comunidades latinoamericanas deben resolver sus necesidades esenciales echando mano a sus escasos recursos materiales y a sus recursos humanos. Esta situación descubre la riqueza de estos recursos. Riqueza en creatividad, en responsabilidad, en aplicación y atención al potencial multidimensional del entorno material, psíquico, espiritual.

Esta riqueza crea, genera soluciones para los problemas más graves y perentorios. La base de esta relación optimizadora entre el hombre y el entorno es la detección de una cualidad común de ambos: la disponibilidad.

La cultura de la precariedad descubre que en todo lo existente hay una disposición a servir, a ponerse al servicio de la necesidad. La necesidad abre la llave de la potencialidad infinita del mundo. Ante la necesidad, la capacidad instalada y no ocupada se moviliza y franquea sus poderes, su "virtud".

La cultura de la precariedad, donde falta todo, de todo, genera esta apertura de la generosidad de las materias para atender no una, sino múltiples necesidades. También la generosidad de las personas para resolver necesidades múltiples. Disponibilidad de ánimo que abre la disponibilidad del mundo.

Descubrir y desarrollar tal disponibilidad es creatividad, discernimiento crítico, atención, respeto, ingenio, inventiva. El hombre se descubre polifuncional, tiene que hacer de todo. No hay cabida para el hombre unidimensional, para el especialista. Al descubrirse multidimensional, el hombre descubre la multidimensión del mundo. El todo y cada una de las partes tienen una disponibilidad ilimitada. "Todo tiene arreglo, menos la muerte", dice el hombre de la cultura de la precariedad.

La vida no es viable sino como arte de vivir. Este arte de vivir es un arte modular, donde la vida humana se sintoniza con la vida del entorno y juntas modulan un programa. Ante la escasez de recursos y la abundancia de necesidades, o se reducen las necesidades a lo esencial (y eso requiere un discernimiento crítico), y/o, de otro lado, se amplía la capacidad de atención a los recursos escasos con que se cuenta. Esto es, la sabiduría para leer al interior de la naturaleza humana aquello que en su esencia la atiende y satisface y asumir esto como el sentido, la vía a la felicidad. Y está lo otro. La revelación de que cada cosa, cada segmento de la realidad es un universo articulado con materiales de riqueza infinita.

El arte de vivir entonces es el arte de modular la existencia en lo esencial de modo de hacer patente la maravilla: lo poco es mucho, lo simple es complejo, lo imposible es posible, lo imposible no existe. La felicidad no radica en la cantidad de cosas, sino en descubrir la ingotabilidad de los recursos de cada cosa simple de la realidad. Cada cosa puede atender múltiples necesidades si se sabe abrir la puerta para la revelación de su potencialidad.

Captar la disponibilidad — capacidad y disposición — para subvenir la necesidad humana es la clave para el arte de vivir.

## II. NICANOR, VIOLETA, ROBERTO PARRA: POETICA DE ENCUENTRO DE TRADICION Y VANGUARDIA

La poesía de Nicanor Parra ha producido en nuestro medio una sensación de extrañeza, mejor dicho, de extraña originalidad. Esto ha creado una relación *sui generis* entre su poesía y sus lectores. De parte de éstos, la percepción de una suerte de incompetencia para leerla, interpretarla, asumirla. También una expectativa hasta cierto punto morbosa, ansiosa de novedad, como excrecencia de una actitud adicta al suspenso, a la sorpresa, al récord. La expectativa de la excentricidad ha marcado esta relación.

Es la actitud de un público que espera exige que el autor les ejerza la capacidad de asombro que ellos no atienden. Se va a la poesía con la actitud de quien va al circo a ver "las pruebas" que hacen los acróbatas, los domadores de fieras, los payasos. Un público adicto a ser masajeado, manoseado, manipulado. Acepta, sin problemas, este público que no hay relación entre entretenimiento y cultura y a la poesía le pide que lo entretenga, cosa que él no puede hacer por sí mismo.

Nicanor Parra monta el espectáculo e invita a todo el mundo a que suba a la "montaña rusa". Claro que advierte que no responde "si bajan echando sangre por la boca y narices". "No saben con qué chicha se están curando".

Esta es una poesía iceberg. Escritura que exige su completación. Toda poesía es esto. Pero en el siglo XX este rasgo se ha acentuado.

En el caso de Parra hay una escritura que requiere de una lectura con una alta disponibilidad para sintonizar con las diversas vertientes de lo material, psíquico, espiritual que subyace en la creación poética.

Aquí al parecer ha estado el problema de la comprensión de esta poesía. Requiere una lectura mediadora, cocreadora, pero para esto hay que ubicar la fuente de donde nace esta poesía. A mi entender, se ha pensado que ésta nace de la convención estética dominante y que es su ruptura. A esto induce su título: antipoesía. Es verdad que está contra una convención, es una poética anti. Pero con esto no se da respuesta a un tema de fondo. ¿Es sólo una poesía demoledora,

destructora, que surge desde lo rechazado como su único referente? Más radical aún. ¿Desde qué lugar, poética, tradición creadora, escribe Nicanor Parra?

Esto nos parece capital para un inicial entendimiento. ¿Qué pueblo, qué cultura, qué universo ideativo es el que profetiza, anatematiza por boca de esta poesía? ¿Qué complementos textuales, transtextuales, extratextuales están llamados a completar en verdad su texto? ¿Qué movida o desplazamiento exige esta escritura para una lectura que atienda y entienda su mensaje? ¿Qué líneas de lo sincrónico y cuáles de lo diacrónico están solicitadas por esta poesía? ¿Dónde lo individual de Nicanor no es tal sino la voz de la comunidad y de cuál comunidad, en este país de rincones, de loca geografía, de historia extraviada, de culturas "ninguneadas"? ¿En qué paradigma se inscriben las líneas sintagmáticas de esta creación?

Creo que se ha explorado muy bien su dimensión immanente, pero no tanto su dimensión trascendente en cuanto expresión de una cosmovisión. Su perfil contestatario requiere ser contextualizado para que deje de ser percibido sólo como eso y se comprenda y valore lo que es en sí. No a resolver pero a contribuir a esta idea van las líneas siguientes.

Se ha inscrito a Nicanor Parra en la tradición de la ruptura que caracteriza a las vanguardias de la modernidad. Esto es verdad, pero insuficiente. Es ruptura con una tradición textual que corre por ciertos carriles de una estética, una ética, una ecológica marcada epocalmente. Detrás de esto hay una filosofía y, sobre todo, una ideología. Pero la poética de Parra no es sólo reacción dentro de esa convención, desde esa convención. Es una escritura desde "otra orilla". Una "orilla otra" que no es una variante de la cultura textual, antropocéntrica, ilustrada. No es ni siquiera su variante en cuanto antítesis, negación.

La poesía de Parra se para en parte importante desde la cultura oral de la tradición poética popular, que es otra manera de hacer arte que la de la convención occidental dominante. Frente al individualismo acontece la creación comunitaria. Frente a la obra terminada, ocurre la obra en recreación permanente. Frente a lo intocable por pro-

piedad privada del autor, *está* lo de todos, perfeccionable siempre y por cualquiera idóneo de la comunidad. Frente al sistema de identidad por diferenciación y oposición, está el sistema de identidad por pertenencia: de ser y crecer y crear con el otro, no contra el otro o lo del otro. Frente al motor de la originalidad como novedad, está la originalidad como revelación de la generatividad perenne del origen, de las raíces.

Una parte sustantiva de la obra de Parra nace de esta otra orilla, donde los horizontes históricos no chocan y se destruyen sino que se encuentran y fusionan en un nivel más profundo, el transhistórico. Es la "Otra orilla" animada por la dinámica de renovación permanente donde cada generación aporta su cuota de rectificación y ratificación de lo heredado como movimiento de interpretación y reinterpretación, de metabolismo comunitario operando a lo largo del tiempo, polarizado por una vocación poderosa de identidad.

Este metabolismo comunitario trabaja con una estética de la periferia y de los residuos, redescubriendo en esta área y en esos materiales su virtualidad simbólica, el "significante flotante" que desprenden, producto de los circuitos en donde despliegan su multidimensión. Opera aquí una faena estética de redescrípción en que se descubren las cualidades subyacentes, donde se avanza para hacer patente lo latente, en un impulso por dar a luz una realidad en su verdad tensional. A esta verdad tensional concurren el entorno cultural y el entorno natural. Ambos cifran permanentemente mensajes que es preciso decodificar, para lo cual el intérprete debe ponerse con su experiencia y la de su comunidad, de la que es depositario y agente activo.

Esta operación está presente en la obra de Nicanor Parra. Por vía ejemplar, frente al individualismo expresivo, es reiterado su recurso al decir del común, a la vertiente coloquial de lo popular campesino y urbano en sus dimensiones léxicas, sintácticas, módulos expresivos, etc. Ante la psicología de la obra terminada, aparecen sus correcciones a la vista, como tachaduras, sustituciones, en una palabra, obra en borrador, en entrega provisoria, menesterosa de continua revisión y enmienda. Frente a lo intocable

por propiedad intelectual privada está su entrega a la creatividad colaboradora, participante del público, como es la estructura abierta de sus artefactos o de su soneto censurado. Ante la identidad por diferencia está su explícito reconocimiento de su pertenencia a lugares sagrados —Chillán— de donde nace su inspiración y su fuerza. Aún más, su reconocimiento de la imposibilidad de integrarse en radicalidad a otro ámbito cultural —Santiago—, porque “un chillanejo nunca termina de llegar” a este otro espacio.

Su originalidad no deriva de una búsqueda de la novedad; ésta es una resultante de su ahondamiento en la riqueza infinita de los materiales de su entorno natural y cultural de origen. Suenan, se ven, se sienten extraños por una cultura que se ha distanciado hasta olvidar su memoria histórica real. Devienen vanguardia a fuerza de ser tradicionales en radicalidad, esto es, ser vitales y, por esto, estar ejerciendo en forma permanente el redescubrimiento de su contenido y de su expresión.

El humus, la tierra vegetal donde hunde sus raíces la experiencia poética de la tradición popular, es el hábito expresivo de la metáfora como recurso habitual de la comunicación. El hablar en doble sentido, no sólo erótico sino también en “la talla”, el comentario genera una connaturalidad poética generalizada. El decir, conversar, glosar, transformar el acontecer cotidiano en este código hace que la vida sea percibida y reflexionada de acuerdo a las reglas con que ocurre lo poético. El hablar del pueblo chileno circula por el carril de “la indirecta” o de la frase inconclusa. En ambos casos, el auditor para participar debe asumir el papel de completador de la enunciación. Esto no es optativo o facultativo. Es indispensable. La competencia lingüística se cumple no decodificando lo dicho, sino lo que se quiso decir. Aquí la palabra es vida. La vida se ejerce por la palabra. Esta palabra es poética. No podía ser de otra índole.

El doble sentido como base de la comunicación, la expresión, la creación, ocurre en el género tradicional de la adivinanza. El hablar con medias frases, con medias palabras, “dejando la caída”, dejando el sentido en la frontera de esto y/o de lo otro, es una extensión de este modo expresivo: “a buen

entendedor...”

Las palabras aquí están exigidas a tope, su irradiación semántica debe operar a distancia, cubrir amplios tramos. También su fonética está valorada al máximo. El sonido es sentido por analogía, por contraste, por analogías que son antítesis. Medias frases, medios sonidos asumen entregar sentido entero y no uno sino varios, en muchos casos.

Metáforas que ponen en acción las analogías, las correspondencias de lo cósmico, lo humano, lo divino; metonimias que activan la parte para poner en alerta o en movimiento el todo, son comportamientos habituales en la coloquialidad popular.

La crítica ha sido certera al anotar la homologación, la simetría, la analogía, la conjunción como una constante en la creación de Nicanor Parra, procesos que por la vía de lo carnavalesco, satírico, burlesco, paródico, llegan a lo antitético respecto de la convención poética al uso (Carrasco, 1990: 52 y 59).

Esto está presente profusamente en la coloquialidad popular. En lo analógico están los recantos en la cantidad infinita de versiones que buscan decir mejor lo de antes, exigidos por el perfil del aquí y del ahora de la vida. En lo antitético está la proclividad a estar en la trinchera del frente.

La analogía que busca mejorar y la que busca deformar, satirizando, caricaturizando, hiperbolizando es un *modus dicendi* abundante, por el cual se llega frecuentemente al humor exultante o al humor negro. Cuentos, casos, chascos, burlas, apodos, talla, están en esta línea. Los corrillos donde acontece el encuentro del hombre del pueblo en el campo, en la ciudad proliferan este tipo de material expresivo.

El género de las “mentiras” constituye una especie dentro de la narrativa y de la poética festiva y, de otra parte, constituye un “fundado” en el “canto a lo poeta”, en décimas. El desborde y la bizarría que abundan en Parra abundan igualmente en esta “orilla otra” del acontecer chileno.

La crítica y la ironía con que se suele caracterizar a la modernidad han estado presentes desde mucho antes en la creación tradicional. En Chile y en América esto se ha traducido en una “lectura” distanciada, desconfiada, contestataria del quehacer de lo

cultural textual, de lo cual hay un testimonio ilustre en los "cantos por el mundo al revés". En este ciclo, lo más venerado y fetichizado de la cultura textual es develado en su inconsistencia e insolvencia valórica.

En una línea paralela un personaje de la narrativa tradicional —Pedro Urdemales— es el antihéroe en que el pueblo se proyecta en cuanto ilusión de burlar al poder, al tener y al valer de la sociedad.

Recantos serios o paródicos, decir con-testatario; búsqueda de ir más allá de lo heredado en el bien decir y en el mal decir; adhesión y alabanza nunca contenta de su desempeño y sus búsquedas de perfección —las variantes—; rebusca de los resquicios por los cuales zaherir, destruir lo instatisfactorio y su vertiente criticista, "contreras": todos son cauces por los que la tradición chilena dice lo suyo, desde lo suyo. Con ello, a lo largo de los años hace tierra de hojas donde crezcan las semillas de su sentir, comprender, imaginar.

Si a esta luz se lee la obra de Nicanor Parra, ésta se revela abismante proyección, recreación, creación. Se manifiesta auténtica tradición en cuanto ejercicio del metabolismo para abordar y transformar el aquí y ahora en un tiempo-espacio-acontecer otro. Su inserción en esta tradición le da la cercanía a lo vital, su experiencia de piel a piel, su calidad de Gran Oídor del sentir-decir, de una parte. De la otra, le da la perspectiva, la distancia para poner en su lugar a los "créditos" del momento, de la contingencia. Esta cachaza, esta cazurrería parriana viene de lejos, por eso viene decantada, alquitarada. Por ello es fina y acerada su visión y no deja títere con cabeza. Hereda el valor de los valerosos de antaño para llamar al pan pan y al vino vino, para disparar por una y dos. Le da el desplante para pararse con lo suyo, para parar a los suyos sin consultar previamente el "qué dirán". ¿No será esto lo que ven y admiran y quisieran asumir los poetas jóvenes que adhieren a la poética, a la ética y a la ecológica de Parra?

\* \* \*

En esta línea de asumir plenamente la tradición poética popular y en llevar más allá lo heredado se encuentra también la creación poética y musical de Violeta Parra. En su forma de la expresión y del contenido ella atiende como suyo lo de su entorno cultural, donde en el presente están presentes las huellas y las semillas de sus ancestros. Ella los pone en presente enriquecido en espesor, profundidad, multidimensión. Uno de sus grandes temas, el amor, recoge, intensifica, proyecta a nivel universal lo que hasta la fecha era patrimonio de la marginalidad en que subsiste la tradición de nuestro folklor chileno. Por ello Violeta se ha convertido en lugar de encuentro de la tradición y la vanguardia expresiva de lo nuestro chileno, americano.

"Volver a los 17" está dentro del campo semántico del amor imposible.

El cancionero chileno canta esta realidad en cuartetos como las siguientes:

*"Vivo por un imposible/Por un imposible  
muero.  
Imposible es olvidar/al imposible que  
quiero."*

O esta otra:

*"Ni contigo ni sin ti/mis penas tienen  
remedio.  
Contigo porque me matas/ y sin ti  
porque me muero."*

Toda la obra de Violeta está centrada en este tema. Hasta su autobiografía en décimas. Hay, sin embargo, un texto que sintetiza su actitud frente al arte y frente a la vida: es la "Tonada del medio".

Esta es una pieza que revela a Violeta en una fase crucial para comprender su arte. Ella ha comenzado como intérprete de canciones populares, principalmente mexicanas. A instancias de Nicanor entra a preocuparse de las melodías y textos del folklore y durante varios años hace una labor de recopilación.

En Chillán, su tierra de origen, se encuentra con la "Tonada del medio" y la recoge. El texto la provoca y hay varios borradores donde tienta suerte su invención poética, en afán de encuentro de su creativi-

dad con la creatividad de la gente de donde son sus ancestros. De modo que cuando leemos este texto nos llega una suerte de vibración porque ahí está el documento que testimonia cómo Violeta se encuentra con su tradición y cómo, al encontrarse con ésta, se encuentra con su condición de poeta.

¿Qué pudo capturar el interés y la virtualidad creativa de Violeta? Pienso que la polisemia que vertebra todo el texto, nucleada en un término: el medio.

El medio aquí es eso, pero también es lo contrario. Es entero y no sólo entero sino superación: anulación y desborde de éste.

En el modo de expresión del pueblo chileno hay un pudor muy grande que impide revelar la intimidad. Máxime cuando es afectiva. Estoicismo, recato, temor al juicio social, lo que sea, el chileno no dice su pesar entero. Como el romance español del Conde Arnaldo: "Yo no digo mi canción/sino a quien conmigo va". Pero en una sociedad cimentada en la desconfianza, la certeza de contar con alguien a quien contarle su sentir es escasa.

¿Cómo decir el sentir entero, no traicionarlo, y no delatar la vulnerabilidad ante un interlocutor no plenamente confiable? En otras palabras, ¿cómo lograr la comunicación sin exponer la seguridad? Como dice Octavio Paz, abrirse al otro es entregarse desarmado al otro.

El chileno ha arbitrado una estrategia expresiva y conductual: el campo del más o menos, el área del medio campo, el juego del da y quita, del avance dejando abierta la puerta del retroceso, declaración que trae prevista la retractación.

Esta sinécdoque abre la puerta a la identidad, a su conflicto no resuelto de ser o no ser. El chileno se queda en el medio, con un pie acá, en este lado, y con el otro en alto, en espera de una certeza que lo libere del riesgo. Pero la vida allá es experiencia de frontera, acoso de imprevistos. Entonces la actitud provisoria pasa a ser norma de conducta permanente.

Pienso que esto fue lo que llamó la atención de Violeta. Le sintonizó con una experiencia generalizada del entorno familiar, regional.

Chillán fue y sigue siendo, por lo demás, tierra de frontera entre el centro y el sur.

Nicanor dirá, a su turno: "Un chillanejo nunca termina de llegar a Santiago". O sea, vive su vida entera en esta área existencial del medio, como quien dice entre la autoctonía (de las raíces) y la autonomía (de la libre determinación).

Así, entonces, la tonada, recogida y recreada por Violeta, empieza diciendo que algo afecta a alguien parcialmente, en un cierto sentido, pero a medida que discurre el discurso, termina revelando que eso no afecta parcialmente sino totalmente. Como tal no es controlable sino contralor de la persona. La situación no está afectando parcialmente sino que en medio, en el centro mismo. No sólo está sino que es el centro de la persona. La constituye.

Si fuera el medio de la mitad (50%), no se entenderían estos versos que dicen otra condición:

*Medio arrepentido vengo/te vengo medio  
a decir  
que si medio tú me admites/medio me  
verás morir.  
Cuando medio te ausentaste/medio  
tiempo de mi lado  
tú medio muerto te fuiste/yo medio  
muerta he quedado.*

Lo que se está diciendo aquí, leyendo el texto después de haber decodificado el contexto, es que si no hay perdón entero, reconciliación plena, para el amante no hay vida. Se dice que la separación, el desencuentro amoroso ha instalado la muerte en el centro de la vida de los dos amantes.

Esto que vale para la vida, y su expresividad, vale también para el arte y su expresión popular. El arte popular chileno no pasa por la exuberancia ni por el pleonismo, ni por la simulación. Es un arte que opera con la forma expresiva de la disimulación. Su codificación, su simbólica es alusiva, y, en muchos casos, elusiva.

Esta es la experiencia de vivir "entre" y ser sobrepasado por la vida, donde cuando se llega a decir que se está "medio mal" es que se está "mal y medio". Complemento y culminación de la tonada es "Volver a los 17".

"Volver a los 17" es imposible y es imprescindible. Como es imposible también es

indecible. El poema es el abordaje de esta empresa inabordable. Por ello toda la primera etapa va encabezada por sintagmas comparativos que buscan encarnar la aproximación, el afán de acercarse al decir el sentir. Hay la imposibilidad de decir lo imposible de la empresa que es revertir el curso del tiempo. Pero hay una certeza: es el propio sentir. Todo lo demás es "como", analogía, aproximación. Y lo cierto es que se siente la vida de esa manera. Es cierta la incertidumbre. Lo único cierto y la tragedia es sentido así. De sentir la vida sin otra alternativa. O la gloria de sentir la vida sin otra alternativa que el amor.

El modo de la expresión acontece el modo del contenido. Todo el poema está trabado, paralizado, entre o por polaridades antitéticas que paralizan el acontecer, como que lo dejan en punto muerto, pero en los dos últimos versos hay un dinamismo de un signo positivo que se lleva por delante los términos enfrentados. El poema en este sentido, desde la significancia del ritmo, es una apuesta por el imposible-posible: Volver a los 17 es posible. El amor siempre está al alcance y en su forma más plena. Volver a los 17 es imposible pero es necesario. Si es necesario tiene que ser posible. Es lo que objetiva el poema. Como en San Juan de la Cruz, Violeta en esta obra se afana en dar "al alcance alcance" y lo logra.

Al dinamismo de los versos que rematan las décimas se suman los versos del estribillo, donde lo horizontal —hiedra— escala lo vertical —el muro— y donde lo inorgánico accede a ser tocado y fecundado por lo vivo: "como el musguito en la piedra". Hay un estribillo del cancionero que dice:

*"No es imposible, no, / que yo te vuelva a  
querer;  
el agua rompe la piedra/a fuerza de tanto  
caer."*

Acá hay un paso más. Se rompe, o sea, muere pero con el sentido de la superación, como el acontecer de la muerte-vida, la conversión de los opuestos. Dinámica clave en toda la poética tradicional.

"Volver a los 17" es la concreción depurada de esta poética tradicional armada de violentas, desproporcionadas tensiones que

sistemáticamente encuentran su cauce en una apuesta por la vida, por la esperanza.

*"Volver a los diecisiete/después de vivir  
un siglo  
es como descifrar signos/sin ser sabio  
competente."*

La dinámica se estructura en parejas de versos que objetivan las tareas, tareas que tienen la proporcionalidad de las pruebas que debe vencer el héroe de los cuentos tradicionales. Allí el ignorante debe adivinar los enigmas, el débil debe ser fuerte, el pequeño debe revelar la grandeza. Y eso que debe ser, es. El pueblo lo escucha y lo cree. Es un paradigma. De acuerdo a esto lee la realidad. Y si ésta no se ajusta a este modelo, no concluye que así es la realidad, sino que piensa y cree que el mundo está al revés. Los cantos a lo humano en este sentido son claros. El pueblo ve el acontecer, capta su sentido, pero no consiente con él. Sabe y manifiesta su desacuerdo.

América, tierra de la utopía, aun antes de ser descubierta, cuando sea descubierta (que algún día lo será) revelará que fue la tierra donde se mantuvo la llama viva del soñar dormido y despierto, en que el mundo sólo es cuando es como debe ser. El mundo del tener y del poder se atiene a la sentencia de que hay que ver para creer. Acá sigue aquello que dice Nicanor en "El hombre imaginario": Hay que creer para ver.

"Gracias a la vida" explicita lo que adelantara en clave poética "Volver a los 17". Este texto canta el asombro ante la vida y la fe que en ella acontece y se da, se nos da, con tal que nosotros la queramos en verdad. Si eso es así, descifraremos signos sin ser sabios competentes, descubriremos en la fragilidad la fuerza; que la precariedad no es obstáculo, sino condición para la experiencia de la plenitud. Diciéndolo de otro modo, es ver el mundo de otro modo. Como el mundo está al revés, el verlo de este otro modo es verlo de verdad. Si es así, entonces el asumir este modo otro otorga la competencia para descifrar signos, revela posible y necesaria la experiencia humana que concierne la fragilidad con la profundidad; franquea el acceso a la experiencia de la plenitud, que acontece precisamente cuando se es sólo vida, sin

interferencia, como el niño.

La segunda décima es un modelo de este duelo de opuestos desproporcionados y donde a la postre se impone la lógica del otro modo. Se enfrenta el *mí* y su retroceso y el *ustedes* y su avance; la curva trascendente del arco de las alianzas con la pequeñez del nido. Lo grande recorre lo pequeño pero vivo; por vivo, inmensurable: las venas. "La dura cadena con que nos ata el destino" se transfigura en diamante y como tal alumbra, libera, serena. Décima del movimiento y su *lógica otra*.

La tercera es una décima de lo conceptual. En este caso la materialidad de la estructura poética significa, es, configura realidad a la manera de la realidad del otro modo. Al sentimiento se le asigna un verso. Al saber se le asignan tres. La ecuación es elocuente. El valor de uno equipara y supera al de tres. Uno es. Los otros tres no son:

*Lo que puede el sentimiento/no lo ha  
podido el saber  
ni el más claro proceder/ni el más ancho  
pensamiento.*

Este ritmo que trabaja con ecuaciones desproporcionadas continúa oponiendo la siguiente pareja: "*nos aleja dulcemente/de rencores y violencias*". La dulzura impone su suave imperio a la pareja de opuestos: *rencores y violencias*.

La décima remata con estos versos: "*sólo el amor con su ciencia/nos vuelve tan inocentes*." Detrás o debajo de esta fórmula tan sencilla hay una realidad profunda que se podría explicitar así: la ciencia y la inocencia son hoy antitéticas. Fueron un atributo, sin embargo, del tiempo y acontecer que los teólogos llaman preternatural, antes del pecado, de la caída. La reconquista de este estado primordial está a nuestro alcance: es el sentimiento y dentro de éste, su núcleo: el amor: *coniunctio oppositorum*. La desproporción cuantitativa se resuelve por la densidad cualitativa de uno de los términos de la relación antitética.

En la tercera estrofa —de cinco que tiene el poema—, o sea, en el centro, el medio, se revela el objeto de la composición: el amor. La cuarta estrofa está destinada a describir el prodigio que protagoniza: "*El*

*amor es torbellino/de pureza original*". La imagen que se tiene de la pureza original es de placidez estática, indiferente, ausente. Acá se rescata un atributo esencial: su fuerza y dinamismo, es decir, la razón de ser el fundamento del ser. Como torbellino remece y avienta todo lo adjetivo y adventicio y deja libre al ser con su identidad, su calidad ontológica. Por eso es capaz de rescatar la presencia de la "apariencia": "*Hasta el feroz animal/susurra su dulce trino*". Al ser liberado de la agresión que lo obliga a ser feroz sale con su real naturaleza que es radical armonía.

La siguiente pareja de versos es admirable por la concentración de fuerzas opuestas que anudan en vertical y en horizontal los sintagmas. Uno detiene y el otro libera. Pero uno detiene al peregrino. El otro libera al prisionero. Admirable paralelismo antitético al interior de cada verso y entre ambos, tensionado por el no menos admirable paralelismo simétrico de los versos donde se espejan, las tres sílabas de los verbos y las cuatro de los sustantivos:

*"Detiene a los peregrinos,  
libera a los prisioneros"*

En el plano semántico, a cada uno le abre acceso a su experiencia contraria, esto es, complementaria.

Esta experiencia de acceso a lo otro prepara para el prodigio de la irrupción de un tiempo primordial que rescata al hombre del tiempo cronológico. De su paso y de su peso. Como en la *lógica otra* de los cuentos tradicionales, acá el texto da cuenta de la ocurrencia real de lo maravilloso:

*"El amor con sus esmeraldas/al viejo lo  
vuelve niño."*

Este rescate de la vida de las fauces de Cronos es, en esta economía, una metáfora de un prodigio más radical y universal: "*y al malo sólo el cariño/lo vuelve puro y sincero*".

Violeta Parra en este texto está dando una muestra de la calidad de su habitar en la cultura tradicional chilena, donde la tierra está minada de encantos, de entierros, de tesoros. Se está sobre la Ciudad de los Césares, dice el mito, pero la mayoría no lo sabe.

Violeta sí lo sabe y por eso va desenterrando, desencantando las vertientes de la vida que el maleficio del mundo (los brujos y gigantes de este mundo) tienen cautivas.

Ella va cantando, desterrando el mal, desenterrando el bien que en su raíz es amor.

De acuerdo a la lógica mítica que ordena el acontecer del canto, en la última estrofa Violeta da cuenta del prodigio no ya ocurriendo en el mundo y en los otros, sino en su vida, en su propio mundo:

*"De par en par la ventana/se abrió como por encanto."*

El amor abre el verso con una apertura mayor: todo el verso abierto "de par en par" por sólo vocales abiertas. La sonoridad instala su presencia liberadora: *"Entró el amor con su manto/como una tibia mañana"*.

Para ir cerrando la composición, se retoma el módulo comparativo. Lo maravilloso invita al balbuceo. No hay voces unívocas para significarlo. El "como" da cuenta de la distancia que va de los precarios significantes a los potentes significados.

Violeta, maestra en el decir de la mano de la metonimia, encarna el milagro en un acontecer fundante: *"al son de su bella diana/hizo brotar el jazmín"*. Jazmín: flor, aroma, esencia trascendiendo: revelación de la vida, la fecundidad, la belleza.

*"Volando cual serafín/al cielo le puso aretes"*, nos interpela drásticamente que esta experiencia de ser es chilena y popular. Descomunal como toda experiencia maravillosa del pueblo sin prejuicios ni recortes foráneos. Así el cielo entero tocado, refisonomizado por el acontecer amoroso, con un detalle identificador del imaginario popular chileno: *"Al cielo le puso aretes"*.

El remate, dada la secuencia de prodigios, no nos sorprende. Al contrario, era esperado. La poetisa confiesa su experiencia: *"mis años en diecisiete/los convirtió el que-rubín"*.

Falta consignar la función del estribillo. Para esto quiero hacer un doble recorrido. Uno de lectura y otro de canto. Contrarios y complementarios.

El primero: la presencia poética de la palabra dicha:

*"Se va enredando, enredando/como en el muro la hiedra y va brotando, brotando/como el musguito en la piedra."*

Los acentos lo asientan con sus pesos simétricos. Apenas un leve desacuerdo, desajuste, en los remates. Uno dice "como en el muro la hiedra", y el otro dice "como el musguito en la piedra". Casi ajuste en las fonéticas y desajuste en las sintácticas. Además, arriba es muro. Abajo no es musgo, su simétrico asonante, sino musguito.

Pero, ahora, cantémoslo. La palabra cantada, puesta en el otro nivel, el de melodía y ritmo:

*"Se va enredádo, enredadó/como en el múro la hiedrá y va brotándò, brotandó/como el musguíto en la piedrá. Ay sí sí sí í."*

Ahora la melodía y el ritmo se llevan el sentido hacia adelante. Cada frase melódica es un ariete, por el que el sentido avanza. El golpe rítmico se hunde y prolonga su impulso en ó... en á... en í... que sigue como eco, avanzando en el silencio, haciendo florecer el silencio con la fe y la eficacia del deseo.

La música grafica el sentido: un pie aquí, el otro allá. La música funde las palabras y sobre su polvo planta un nuevo sentido. Sentido de un acontecer al lado de la historia, más abajo y más arriba que la historia que dice contar lo que les pasa a los pueblos.

\* \* \*

Lò de Roberto Parra ha sido lo más revelador de esta presencia subterránea de realidades de las que no se percata la historia, pero que han estado y siguen estando, que han pasado y siguen pasando. "La Negra Ester" es un suceso que ha hecho noticia, ha hecho historia de una manera absolutamente imprevisible. ¿Cuál es la causa? Patentizar que, gracias a Dios, además de la historia, la realidad chilena está armada con materiales de la intrahistoria y de la transhistoria. Que a lo mejor esto es lo nuestro más decisivo y que no atendemos por miedo a ser, a sentir-

ser de verdad. Cuando esto se asume convoca, emociona, conmociona. Ha sido, a mi juicio, la que ha ocurrido con "La Negra Ester".

Tradicción y vanguardia se han encontrado en el encuentro-desencuentro de la Negra Ester y el Chute Roberto. Ellos han encontrado al público chileno con lo suyo, lo han convencido de que es gratificante, jocundo conocerse, reconocerse desde el subsuelo, desde las raíces para arriba, desde la periferia al centro.

Uno se pregunta qué determina el éxito de "La Negra Ester", el suceso teatral del año 88. Y releo el texto de Roberto Parra y recuerda la obra de teatro.

De la lectura somera de las décimas surge un argumento nada original. Un amor apasionado de un músico por una prostituta que, luego de un oasis de "felicidad", se rompe. Una reconciliación efímera. Nueva ruptura y un desenlace: matrimonio de la mujer con un hombre bueno. Pasado el tiempo él se entera que ella ha muerto. El queda a solas con su pesar.

Pero este argumento es una historia que discurre con un relieve, una carnadura, un ritmo. Así la Negra Ester no es un nombre, es una imagen "como espiga de orgullosa":

*"Un día por la mañana/antes que rayara el sol/más linda que un arrebol/fresquita como manzana/muy alegre, muy ufana/venía la Negra Ester."*

Acontece el delumbramiento del galán:

*"Borracho/sin un cobre en los bolsillos/cantaba como los grillos.../pa tomarme medio cacho/triste la vida del huacho/por no ser correspondido."*

Le dan esperanzas:

*"El que carga mucho alcanza/y tú vas a ser el dueño/con un poquito de empeño/no te quedís en las huinchas/la negra está que relincha/mi viejo cara de sueño."*

Ocurre el encuentro y la felicidad borra las horas, los horarios. Pero él se va y cae en la miseria física y moral. De ahí lo saca ella y cuando todo recomienza, vuelve a abando-

narla. Entonces ocurre lo de ella y lo de él, como cosa del destino:

*"Fue mucho su padecer/de esta pobre chimbiroca/casi se volvió loca/por culpa de este maldito/me castiga Jesucristo/por vaca y por inhumano."*

Ella:

*"Se pasaba en las cantinas/preguntando por Roberto/lloraba todos los días."*

El:

*"Putas el roto fatal/qué cariño mal pagao/si soy un degenerao/no merezco su perdón/me pasa por ser huevón/pensaba este malvao."*

El amor lo ha marcado con su signo. La ausencia de la amada le demuda el mundo:

*"Todo lo encuentro distinto/al blanco lo encuentro tinto/al amarillo rosao/vi que estaba enamoraao."*

Vuelven a encontrarse, pero algo ha cambiado.

*"Ya no es mi linda niña/yo mismo soy el culpable/Ya no fue igual que antes/no era el mismo cariño."*

Entonces él le dice:

*"No pierdas tiempo mujer/yo no me caso contigo/Me encuentro desvanecido/con todo lo que ha pasado."*

Frente a esto:

*"La negra se entristeció/y lloraba sin consuelo/sacó un blanco pañuelo/la lágrima se secó."*

En este punto aparece dos veces una metáfora fiera: el frío.

*"Tienes que tomar en cuenta/que te vas envejeciendo/muy crudos son los inviernos", le dice él, y ella se casa: "Se unieron esos cristianos/empezaron a bailar/Yo quedé mirando al mar/con ese frío tirano."*

La Negra Ester, entera antes en su entrega, emerge entera en ésta su última aparición:

*"Para que Dios me perdone/quiero una vida tranquila/no me salgo de la fila/yo no tengo pretensiones."*

El Chute Roberto, en cambio, nos confiesa:

*"Quien se enamora de cierto/.../cuando olvida la mujer/pasa al patio de los muertos/más triste que un caracol/saca los cachitos al sol/y va esparramando baba/lleño de tierra de lava/no se puede el cascarón.../Esto me pasó por gil/también por mala sesera/en vano grito de balde/no me escuchan mis lamentos/gritando a los cuatro vientos/sin un perro que me ladre."*

Más allá de la muerte de la amada, el amante la revive:

*"La recuerdo noche y día/le pido a la Virgen mía/que cuide a la Negra Ester/yo quiero volverla a ver/al lado de las tres Marías."*

Con esas palabras quebradas canta-llora así:

*"Es muy triste la partí/compañera del ambient/estará en mi presen/en todos mis malabá/en el cielo y en los ma/y en la estrella del orien."*

Hasta aquí la historia.

Y está lo del teatro: dirección, puesta en escena. Dinamismo que es variedad; variedad que es convocación de personajes; personajes que son los mismos y son otros; otros que no son otros extraños sino entrañables actantes de unos mismos malabares; malabares que suben y bajan de niveles; niveles que son atalayas; atalayas que son inmersiones; inmersiones en el sexo; sexo que es inmersión del alma; alma que es emergencia de algo que se niega al olvido; olvido que rompe el encierro en el texto e irrumpe en el contexto; contexto que retorna al texto; texto que provoca contexto, escenografía, vestuario, ruido, sonido, música. Música que acalla el ruido del pasar, del pesar y estalla en aplau-

so; aplausos que son estallidos del sentir en simple, en verdadero, en hondo de un público interior que se renueva todas las noches en cada noche. Se renueva por dentro en cada uno y en la revelación de su esencia social como comunidad.

Esto nos lleva a cierto dinamismo lúdico que busca plantearse en breve lo que en extenso desbordaría la inclemencia del espacio y del tiempo de este artículo:

Pero anotemos algunos hitos, algunos "cuandos" que nos ayudan a poner en perspectiva la proyección estética y antropológica de este suceso artístico:

1. Cuando el autor son muchos autores y estos autores son uno: el pueblo.
2. Cuando una historia son muchas y éstas son sólo una grande y vera historia: la del hombre cercado por el desencuentro.
3. Cuando el decir es sentir y el sentir es gozar y sufrir: esto es vida.
4. Cuando el margen se revela y ocupa y copa el centro y su ocurrencia arriba no se degrada en arribismo.
5. Cuando la participación crea el texto y el contexto se recrea por la participación.
6. Cuando el teatro se revela arte modular de todo y todo se revela modulación del arte en vida y de la vida en arte.

\* \* \*

La poética de los tres hermanos Parra puede, en síntesis, acotarse como una perspectiva que arma su obra creadora con materiales "iceberg" de la cultura tradicional campesina, de la cultura popular urbana y suburbana contemporánea, ambas aconteciendo según el modo de ocurrencia de la oralidad.

A esto hay que agregar la creación y el recanto de módulos expresivos donde se reinterpreta y recrea el caudal expresivo de la tradición con una gran capacidad de convocatoria a la contemporaneidad.

En esta línea, en las tres creaciones ocurre la convergencia de diversos códigos artísticos, literarios, plásticos, musicales, rítmicos, etc., que redescubren el prodigioso potencial expresivo, simbólico, de la tradición popular chilena.

Las tres obras creativas revelan la presencia de un paradigma cultural donde lo histórico es asumido por lo intrahistórico y lo transhistórico. Desde aquí se lee lo del hombre en sus relaciones consigo mismo, con los otros, con el mundo de lo profano y de lo sagrado.

En los tres una clave decisiva para su escritura-lectura es la puesta de "la palabra en situación". La situación otorga el nicho ecológico para que el decir despliegue su caudal creativo. Palabra en y desde la situación (y viceversa) dan las bases a una nueva verosimilitud: tono, timbre, ritmo, atmósfera creíble, confiable.

La obra de los tres hermanos lleva a cabo una operación doble:

1. Desplazamiento de la periferia, de lo marginal al centro. Roberto, lo del suburbio, de los bajos fondos. Violeta, lo tradicional campesino. Nicanor, lo popular campesino y urbano.

2. Desplazamiento del centro a la periferia. Valores pseudo socio-culturales. Valores pseudo religiosos. Valores pseudo artísticos.

Con esto, los tres aportan para "enderezar el árbol torcido". Es una operación ética, noética, estética que tiene los caracteres de la revuelta, en el sentido de Octavio Paz: regreso, rescate, reivindicación de la tradición valórica del pueblo chileno en su vida centenaria. También asume los caracteres de una revolución en términos de demoler las bases de un poder, tener, valer no referidos al desarrollo real del hombre. Y es, esencialmente, una contribución, instauradora, fundacional en tres aspectos. En lo expresivo, por la revelación de módulos expresivos de la vida claros, directos, insoslayables. En lo cultural, por la revelación de materiales claves para la detección y asunción de la identidad y la autonomía. En lo ético, por la revelación del potencial sapiencial de la memoria viva de la tradición popular.

## BIBLIOGRAFIA

- CALDERON, Alfonso: "Nicanor Parra, un ejercicio respiratorio". *Aisthesis* 5, 1970.
- CARRASCO, Iván: *Nicanor Parra: La escritura antipoética*. Santiago, Ed. Universitaria, 1990.
- CECEREU, Luis: "Nicanor Parra. Bases de la antipoesía", en *Aproximación estética a la literatura chilena*. Santiago, Colección Aisthesis, 1983.
- MONTES, Hugo y FERNANDEZ, Mario: *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1970.
- MORALES, Leonidas: *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago, Andrés Bello, 1972.
- SCHOPF, Federico: *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma, Bulzoni, 1986.
- YAMAL, Ricardo: *Sistema y visión de la antipoesía de Nicanor Parra*. Valencia, Hispanófila, 1985.