

ENSAYO

LA SIMPATÍA DE NICANOR PARRA

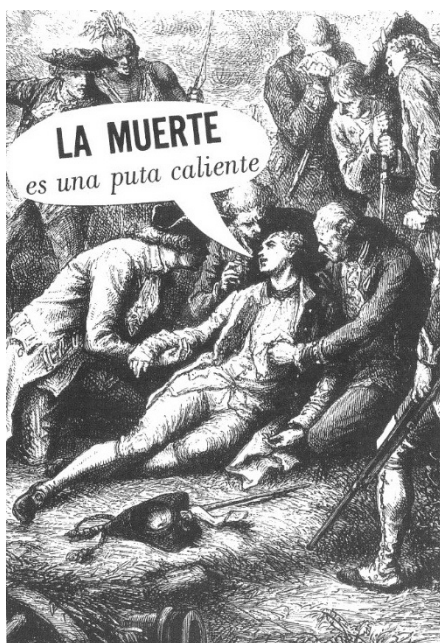
Juan Guillermo Tejeda

Parra es un poeta de la conversación y de la risa, ambas escasas en otros grandes poetas; deja hablar al otro, lo invita a participar de su poesía. Juan Guillermo Tejeda fue coautor con Parra de los célebres *Artefactos*, y en este ensayo explora la obra visual parriana en relación a la suya mediante sus propias vivencias y una reflexión original acerca de la poesía de Parra en su conjunto.

Parra is a poet of conversation and laughter, both scarce in other great poets. He lets the other person speak, he invites him to participate in his poetry. Juan Guillermo Tejeda co-authored the famous Artefactos (Artifacts) with Parra and in this essay, he explores the Parra's visual work in comparison to his through his own experiences and an original look at Parra's poetry as a whole.

Si la poesía tiende muchas veces a ser severa o sentenciosa, la escritura de Nicanor Parra, llámese antipoesía o poesía o ambas a la vez, se nos presenta como el inicio de una conversación agradable, y probablemente de ahí arranquen las adhesiones o distanciamientos que

JUAN GUILLERMO TEJEDA (Santiago, 1947). Licenciado en artes. Coautor de los *Artefactos* (1972) de Nicanor Parra. Director artístico de contenidos del Pabellón de Chile en Expo Sevilla '92. Profesor titular de la Universidad de Chile, ha enseñado además en la Escola Elisava de Disseny y en la Escola Massana d'Art i Disseny, ambas de Barcelona. Ha obtenido dos veces el premio a Mejor Obra Literaria del Fondo del Libro (Chile) en la categoría ensayo. Email: juanguillermotejeda@gmail.com



provoca. Tal como hay muchas personas capaces de apreciar la simpatía, hay quienes consideran a lo simpático como categoría menor, reservada para aquello que no nos fulmina ni nos aterra, dándose por cierto que sin la anulación del otro no hay obra de arte.

En un célebre escrito en contra de lo pesados que son los poetas, Witold Gombrowicz sostiene de la poesía que “es probablemente la única divinidad que no nos avergonzamos de adorar con gran pompa, con profundas reverencias y voz altisonante”.¹ Y pensamos entonces en nuestro Neruda, en sus gestos en cámara lenta, su voz nasal y arrastrada, su vocación épica e histórica, o en el personaje que habitaba Walt Whitman —“ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman, he dejado de ver tu barba llena de mariposas”,² que decía también ampulosamente Federico García Lorca, y eso que él por lo general era poco ampuloso—.

Es el poeta decimonónico declamatorio que se hace moderno con la llegada del automóvil, y aunque pierde un poco la rima del verso

¹ Witold Gombrowicz, *Contra los poetas* (Madrid: Sequitur, 2007), 24.

² Federico García Lorca, “Oda a Walt Whitman”, en *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1966), 523.

no se queda atrás en su gruesa capa, en su gesto sentencioso, en su busca del laurel eterno; aquellos personajes que habitaron Marinetti, Mayakovski, el poli-identitario Pessoa, o incluso Rimbaud con sus resplandores, o Cavafis desde sus callejuelas clandestinas y al mismo tiempo clásicas. Todos ellos fueron almas dolidas envueltas en talento, y con mucha o alguna vocación sacerdotal. Chile tuvo, por cierto, sus versiones locales de cada uno de estos astros, aunque lo más evidente eran el sacerdocio o la marcación del territorio para la fama eterna. Más nítido en todos ellos era el afán de ser reconocidos que la curiosidad por conocer.

En uno de sus “artefactos”, Nicanor Parra expresa su fastidio con los poetas atrapados en la solemnidad y en la retórica:

La poesía chilena se endecasilabó
¿Quién la desendecasilabará?
El gran desendecasilabador.³

Asumiendo él mismo, de paso, como todo poeta que se precie de serlo, el rol de maestro de ceremonias o de hechicero: el gran desendecasilabador es él. No renuncia Nicanor a la nube dorada de la poesía ni a ser un poeta con unos toques de chamán sonriente, aunque desde su aparición se muestra incómodo con un rol puramente ceremonial o religioso, y se interesa poco por el moralismo, por lo definitivo. La palabra justa queda reemplazada en Parra por el tono adecuado. Prefiere Nicanor la incertidumbre de lo real a la nitidez de lo ideal, lo cómodo a lo perfecto. Y explica él:

Yo no quiero ser un fotógrafo de las imágenes oníricas, sino que quiero ser la voz de la tribu, y no tan sólo la voz de la tribu sino que la conciencia de la tribu... Es el lenguaje de la tribu, que no es un lenguaje poético ni es un lenguaje literario, sino que así habla la gente.⁴

³ Nicanor Parra, *Artefactos* (Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1972), s/p.

⁴ Yuliana Marcillo, “Temporal el hijo pródigo de Nicanor Parra”, en *CasaPalabras 11*, septiembre 2014, 6.

COMO USTEDES PODRAN HABERSE DADO CUENTA

NOS ENCONTRAMOS EN LA PREHISTORIA
DE LA POESÍA



Lo tribal es una fuerza que desafía el orden republicano, un vínculo de orden familiar, genético, a partir del cual adquieren vida fenómenos tan disímiles como la fiesta, el baile, la orgía, la procesión, la manifestación, la ceremonia, los mandamientos, la marcha, el partido de fútbol, la discriminación, la hermandad, la guerra, el exterminio o el cumpleaños feliz de alguien. Nicanor ha sido en su vida un hombre, por cierto, más bien moderado, muy cercano siempre al sentido común, y aunque su bagaje de lecturas y saberes sea extenso y profundo, él hace un poco como los españoles que al final de su mucha o poca razón se fían sobre todo del refranero, es decir, la sabiduría popular, el habla anónima de la tribu.

No fue esta liberación de la pesadez sacerdotal un camino recto para Nicanor Parra, sino un ir y venir entre sus convicciones más íntimas y los modelos a los que un poeta, el que sea, ha de rendirse si es que quiere prosperar en este mundo, que para qué privarse. Parra, aunque amigo de la austeridad, ha sido también, en buena hora, un hedonista, a medias cristiano y a medias pagano. No por traer la poesía a la Tierra ha renunciado a ocupar un lugar en el firmamento de los poetas. Su constelación personal no sigue un dibujo preciso, sino que, por el contrario, es variable y movediza, con estrellas que desaparecen y otras nuevas que van dando forma a sucesivas figuras, todas efímeras. Pero igual quiere estar arriba, en algún tipo de Olimpo.

De allí quizá que me confesara, en alguna de las conversaciones que sostuvimos un poco casualmente en los años noventa en su casa de La Reina, tomando el té, que tenía un sueño recurrente con Neruda,

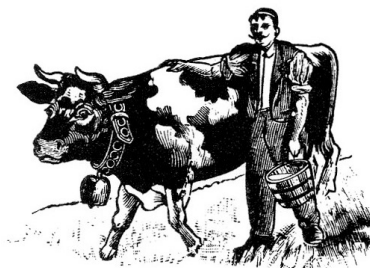
donde éste, montado en un caballo blanco, daba vueltas galopando alrededor de un enorme círculo cavado en la tierra con forma de cono, abajo estaba la oscuridad más negra y él, Nicanor, veía empequeñecido al vate triunfal en aquel galope. Nicanor, el poeta sentado en una silla de cocina, al que los miembros de la tribu huidobrista (por ejemplo, Braulio Arenas) jamás le dieron la pasada, al que Neruda se refirió a menudo en términos condescendientes.

Aunque fiel al lenguaje de su tribu, Parra ha deseado mucho el Nobel, y le proponía yo que para saciar su deseo organizara o le diera la bendición a una anticampaña, algo así como *No al Nobel para Parra* —posibilidad que el antipoeta consideraba sonriendo y con los ojos chispeantes—, basándonos en el hecho de que esos dignos académicos suecos de cabellos blancos tendrían que nacer de nuevo para entender la silla de cocina, la talla chilena, el jolgorio local, la picardía del dicho, la tristeza de la tonada, el canto de la Violeta, el grafiti del urinario, la modestia del profesor primario, la melancolía infinita de la casa pareada, el sentido de la vida y de la muerte que se pasea como una brisa por la conversación de los estudiantes o los jubilados chilenos.

La decisión o necesidad de hablar, no en el lenguaje de algún Olimpo, sino en el lenguaje de la tribu, tiene entre otros un resultado al que a veces no nos acostumbramos: el habla del poeta, lejos de inmovilizarse en oro o en mármol, fluye de manera natural, se suma a la conversación y va a la busca de réplicas y contrarréplicas. La conversación es un modo abierto del habla, donde el otro, quien sea, está invitado a decir lo suyo, a la manera del infinito envite de los payadores, oficio que aparece de manera explícita en *La cueca larga* y que impregna la totalidad de la obra de Parra.

Tanto mapuches como españoles han tenido en alta estima el arte de conversar. En cuanto arte, la conversación sabe combinar lo ceremonial o protocolar con el decir espontáneo. Y, a la manera de un chat o intercambio de posteos en Twitter o Facebook o como se llame lo que ha de seguir fluyendo a través de la *web*, no hay en este modo de decir un punto final, ni un redondeo. Por el contrario, mientras más mano-seado y rebotado y difuso sea un dicho, más valor cobra, incorporando siempre a nuevos autores o coautores.

El habla de la tribu es más bien un murmullo o unas risas o, como decimos en Chile, un pelambre (cotilleo, al decir de los españoles); esto es, una tenue conversación que se desarrolla y se ramifica en la



ACTO GRATUITO ordeñar una vaca y tirarle la leche por la cabeza

incertidumbre del diálogo. La poesía de Parra no es el cierre de una conversación, sino por el contrario, un comienzo. De ahí su promiscuidad esencial, su busca infinita de la complicidad o incluso, a momentos, de la orgía verbal. Y por eso que sus *Obras completas* que en algunos poetas, más conservadores, tienen un resultado estructurante, ordenador —“aquí está todo”—, en Parra aparecen como algo un poco anómalo, constrictor, como si fueran un episodio, un evento de algo que es mucho más que aquellas páginas canonizadas. Su obra nació para no estar jamás completa, viene del habla popular o urbana y hacia ella va una y otra vez, para ser comentada, citada, interpretada; para diluirse o expandirse, como ocurre con aquel juego donde el primero de los jugadores le sopla al oído una frase a su vecino y éste al que sigue, hasta que después de diez o quince pasos lo inicialmente dicho ya no hay quién lo reconozca.

Nicanor no sume al que escucha en la inmovilidad de sus textos, sino, por el contrario, lo invita a moverse, a replicar, que de lo que se trata finalmente en su caso no es del habla cerrada del poeta, sino del habla de todos, esa atmósfera imprecisa y, sin embargo, inconfundible; aquel río en el que, al contrario de lo que ocurre con la mayoría de los poetas, nadie nunca se baña dos veces porque sus aguas están en cambio continuo.

La voz de los poetas apunta a desafiar al tiempo, cuyo natural designio es devorarlo o deshacerlo todo, y hay autores que al menos durante un par de milenios lo han logrado. Ovidio, para poner un caso.

Termino una obra que ni la ira de Júpiter,
ni el fuego, ni el hierro,
ni el tiempo voraz podrán destruir.
Que ese día que no tiene derecho más que
a mi cuerpo,
acabe cuando quiera
con el espacio incierto de mi vida;

que mi parte más noble ascenderá inmortal
por sobre las estrellas
y mi nombre jamás morirá,
y por donde el poderío de Roma se extiende sobre el orbe
la gente me leerá,
y gracias a la fama,
si son verdad los presagios de los poetas,
viviré.⁵

Nicanor, en cambio, tararea con modestia:

Qué más canción
que el transcurso del tiempo⁶
O, de una manera más contundente:

Cuando me muera
cómanse mi poto con harina
si quieren
pero no ahora.

Especie de panteísmo spinoziano, pues, el de Parra, que ve la substancia del universo o la divinidad, es decir la combinación vertiginosa del tiempo y el espacio, en cada gesto o cosa de la vida cotidiana. No es

⁵ Ovidio, *Metamorphoseon*, en Bibliotheca Augustana, https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_me15.html

⁶ Parra, *Artefactos*, s/p.

preciso ascender inmortal sobre las estrellas, no vale en verdad la pena, porque cada cosa es como es, y nadie es perfecto, y el ser se resuelve finalmente no en la entronización del más grande de entre nosotros, sino en el infinito y disperso anillo de la totalidad, en su morada común que es finalmente el lenguaje coloquial donde nuestro ser habita. No hay en Parra, como no la hay en Spinoza, transcendencia épica o mística, sino que quizá una siesta muy humana, un despertar para tomar té, una suma de detalles. El tiempo y el espacio infinitos quedan poéticamente atrapados, por ejemplo, en su

PROYECTO DE TREN INSTANTÁNEO
entre Santiago y Puerto Montt

La locomotora del tren instantáneo
está en el lugar de destino (Pto. Montt)
y el último carro en el punto de partida (Stgo.)

la ventaja que presenta este tipo de tren
consiste en que el viajero llega
instantáneamente a Puerto Montt en el
momento mismo de abordar el último carro
en Santiago

lo único que debe hacer a continuación
es trasladarse con sus maletas
por el interior del tren
hasta llegar al primer carro.⁷

Tratar con buen humor asuntos tan atroces como el tiempo o el espacio (su ausencia de límites) conduce, al poeta, irremediablemente al terreno de la comedia, o de la “talla” chilena, lo que en términos de premios y distinciones es escasamente favorable, porque casi siempre un Nobel se les otorga a autores que escriben no comedia ni menos tallas, sino tragedia.

Se siente incómodo Nicanor Parra con la pesadez de la tragedia y con la pesadez de los grandes (o pequeños) poetas, y busca siempre la simpatía, una cualidad que los líricos desdeñan, pero que agradecemos

⁷ Nicanor Parra, *Hojas de Parra* (Santiago: Ganymedes, 1985), 98.

FAR WEST

CORRIAMOS A TAL VELOCIDAD
PERSEGUIDOS DE CERCA POR LOS PIELS ROJAS
QUE LAS RUEDAS DE NUESTRA DILIGENCIA
COMENZARON A GIRAR EN SENTIDO CONTRARIO

tanto los demás humanos. Y nos dice, aludiendo a las respectivas pesadeces de sangre, a los personajes que habitaban Huidobro, Neruda y De Rokha:

Nosotros condenamos
—Y esto sí que lo digo con respeto—
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso.⁸

La permanente apelación de Parra al humor, y en lo posible al buen humor, a la sonrisa y a la risa que todo lo mezclan, abre el ingreso a un paraje vedado a poetas y a muchos otros artistas. La poesía y el arte pretenden desde hace tiempo hacerse cargo de lo sacro, del misterio, y en esas funciones no hay nada más corrosivo que la risa. Como bien afirma el inolvidable Jorge de Burgos (monje que en *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, evoca a Jorge Luis Borges):

La risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Es la distracción del campesino, la licencia del borracho...
La risa distrae, por unos instantes, al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es temor de Dios.⁹

⁸ Nicanor Parra, "Manifiesto", en *Obra gruesa* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983), 156.

⁹ Umberto Eco, *El nombre de la rosa* (Barcelona: RBA Editores, 1993), 447.

Parra es un poeta que desafía al miedo, a lo demoníaco y finalmente a la divinidad recurriendo a la risa, a la sonrisa, a la conversación, a la simpatía, a la picardía, a la complicidad, a la empatía. Y con la risa no saben qué hacer ni los poetas ceremoniales ni los jurados ni los académicos ni los evaluadores culturales; la risa constituye un placer tan instantáneo como el tren de Parra a Puerto Montt, y tiende a ser expulsada una y otra vez de las secas ceremonias de la cultura entendida a la manera eclesiástica. Y peor aún, es cuando intentan hacer de la risa una categoría, apelando a conceptos como “lo lúdico” o “la irreverencia”, porque no es la risa un espacio acotado, sino que un brillo transversal que unifica instintivamente a los humanos, dando vuelta las leyes de gravedad que dominan a nuestra seria e imperfecta sociedad. La risa es inmanente y no trascendente, su colusión de lo ideal con lo real a través del bienestar corporal resulta insoportable para muchos espíritus envenenados de idealismo y abrumados por la casposa seriedad de las citas, las ponencias sin vida y las islas epistemológicas.

La vocación cómica, aunque al mismo tiempo profundamente artística de Parra, lo acerca a Shakespeare, que como autor universal supo hacer tanto tragedias como comedias, también sonetos; además, en Shakespeare lo grande es casi siempre visible a partir de lo pequeño, del contraste o convivencia insoportable —esa duplicidad tan pagana como humana— entre lo que nos atrae y lo que nos perturba. El verso de Shakespeare sabe ser terrible, pero jamás se aleja mucho de la simpatía, de lo sonriente, y es precisamente esa fragilidad la que lo ha hecho perdurable.

Y como en el caso de casi toda la obra de Shakespeare, la escritura de Parra es una especie de guión que desprende partículas de oro, un parlamento abierto que es preciso interpretar, un texto cuya luminosidad no se agota en sí misma, sino que invita a la participación, a la paya, a la actuación, a la escenografía, al relato. Si *Hamlet* o *Macbeth* o *El rey Lear* cambian cada vez que los vemos representados, o traducidos, aun cuando sigan siendo siempre los mismos, así también los *Artefactos* o *Trabajos Prácticos* de Parra mantienen y pierden su identidad cada vez que alguien los diseña o los acompaña de imágenes o los recita o los cita. También aquí aparece una fragilidad, y es que la simpatía humana y el amor son finalmente posibles sólo en aquellos ambientes donde el poder se ha retirado y reina la promiscuidad. Tal como la poe-

sía de Huidobro, de Neruda o de De Rokha tienen vocación de poder, la de Parra es más bien una suave neblina sonriente o un musgo que verdea en humedades alejadas de las grandes batallas y de los ademanes imperiosos.

También fue Julio Cortázar, pese a su erudición miscelánea y dispersa, un autor simpático, anímicamente transversal, y —según leí alguna vez— consideraba él que, lejos de desaparecer o decaer, la poesía se ha instalado hoy en el lenguaje cotidiano, en la publicidad, en la televisión, en el supermercado. En esa perspectiva, los textos artefacticos de Parra se parecen mucho a las frases de los creativos publicitarios, o a los titulares de prensa, que serán percibidos de una u otra manera según el diseño y la foto que los acompañan.

ULTIMA HORA - U R G E N T E

exonerado del lecho nupcial
expulsado del cielo por im-
bécil

.....

Amante eterno del *collage*, del pop escrito, icónico, filosófico o vi-
vencial, Cortázar había publicado en 1967, en dos volúmenes, *La vuelta
al día en ochenta mundos*, con una utilización generosa de textos, titu-
lares, grabados y dibujos.

Fue para mí un regalo suntuoso (lo hubiera sido para cualquier ar-
tista visual o *designer*) la invitación que en 1971 me formulara el editor
Cristián Santa María, de Ediciones Nueva Universidad —la Universi-
dad Católica progre de esos años—, para que “pensara algo” sobre la
manera de publicar los “artefactos” recién salidos del horno del antipoe-
ta. Nicanor se encontraba en Nueva York, y antes de irse dijo que a él
le daba lo mismo el modo cómo se diseñara eso que iba a ser un libro y
que finalmente transformamos en caja de postales.

Actitud liberal y permisiva consistente con la trayectoria de un
poeta que a lo largo de su vida ha apelado permanentemente a la con-
versación, a lo colectivo. No quiere decir eso que todo lo que se haga

con un “artefacto” le vaya a gustar a Parra, tal como el hecho de decir algo en una conversación signifique que le vaya a sentar a uno mejor o peor lo que tenga luego que escuchar de los demás. La conversación es así, tiene esas reglas abiertas.

A los 24 años, mis recursos de diseño o ilustración eran más de admiración que de saber hacer; la cultura visual del país era la que era; mi orgullo, el propio de un joven con la sangre ardiente y la cabeza confusa, y con los textos de Parra en la mano se me abrió un mundo. Me brotaban las ideas, que es un poco lo que un buen antipoeta produce en sus lectores, aunque a mí el brote de ideas es algo que a menudo se me produce. Lo clave respecto de las ideas no es tanto que se le presenten a uno en la mente sino cómo llevarlas a la práctica, y es que la mente finalmente no pasa de ser un desván oscuro.

Tenía la sensación, al ver los textos de *Artefactos*, de haber soñado eso antes, o de que Parra decía con elegancia y precisión lo que yo sentía de manera difusa. Algunos no los entendía del todo, me quedaba con su aroma. Los había de carácter político, y me seducía su capacidad para entrar en el rudo debate entre izquierda unida y derecha decadente o entre capitalismo y comunismo sin utilizar consignas o, más bien, dándolas vuelta. Muchos traían connotación sexual, que era una necesidad de los tiempos.



**RAZA DE FORNICADORES
CATOLICOS TENIAN QUE SER**

A mi generación le había tocado sufrir una educación puritana, hipócrita, sexista, clasista y con muchas otras torceduras o carencias, en un medio, el chileno, tremendamente injusto pero sobre todo de escasa nitidez, brumoso, con mucha provisionalidad, y una vida urbana de segunda en una ciudad siempre contaminada, con esa tristeza de las tardes de domingo, unos rascacielos más bien bajitos, un barrio alto muy misceláneo, micros atiborradas y de hierros crujientes, carabineros, almacenes de la esquina, fuentes de soda, oficinas públicas, colegios tediosos, trajes grises o marrones. Y Parra me parecía el portavoz de los grandes asuntos de la humanidad pasados por ese ambiente que nos tocó en suerte como entorno.

Me daba miedo traicionar la voz del autor de los textos con mi coautoría gráfica, pero eran en Chile esos unos años de locura y todo parecía proclive a la suma de contrarios, al *pop* artístico, a la mezcla y confusión de estilos o géneros, a la revolución permanente, a la insumisión generacional.

Yo miraba entonces atentamente revistas como *Casa de las Américas*, portadora del pop cubano y revolucionario, o la alemana *twen*, que fue en los sesenta la voz visual de una generación que, entre otras cosas, descubrió la juventud, sus derechos, su ropa y su cultura. Willy Fleckhaus era el *art director* de aquella revista de gran tamaño y en colores, en unas páginas delgadas y brillantes, olorosas a tinta, que cambiaba íntegramente de tipografía para los títulos en cada número. Su gran aporte fue poner la imagen como buque insignia de los artículos, y de la potencia de las imágenes se colgaba el texto.

También me había impresionado *Le Crapouillot*, una publicación contracultural o antisistémica francesa que a veces traía mi padre a casa.

Otros referentes eran para mí los dibujos de Saul Steinberg en *The New Yorker*, o las ilustraciones de Heinz Edelmann para *El submarino amarillo* de los Beatles. Desde niño había ojeado revistas francesas y también los tomos que aparecían anualmente de *Antología del humor*, de la editorial Aguilar en Madrid, que mi padre compraba, y allí uno podía ver el trabajo de los mejores dibujantes europeos o norteamericanos. También admiraba la obra de Milton Glaser y sus amigos, y era un fan de la revista *Playboy*, no sólo por sus fotos de mujeres maravillosas y cándidamente desnudas a todo color, en láminas brillantes y plegables, sino que también por las ilustraciones y dibujos de cómics, que levantaban una suerte de *pop art* editorial. Pasaba horas buscando

y coleccionando grabados antiguos que reproducían adecuadamente en blanco y negro, y compraba en los mercados persas viejas revistas de aquellos años —fueron pocas, desde 1880 más o menos hasta 1900— en que había buenas imprentas pero aún no se reproducían fotos mediante tramas mecánicas para el claroscuro, lo que produjo unos años de gloria del grabado en metal.

Finalmente, cada cosa u objeto gráfico de aquellos años que se me pusiera por delante me atraía, y todo me parecía bueno para comunicar algo, un *modismo*; el mío entre ávido y panteísta, quizá caótico o tal vez humanista en el sentido de aquellos dichos latinos de “nada humano me es ajeno” o “no hay libro tan malo que no aproveche en alguna parte”. Otros le han llamado a esto la cultura pop. Yo creo en una visualidad sin demasiadas estridencias estilísticas, pero radical, que vaya en busca gráfica de lo que está vivo dentro nuestro, que al final —según algún autor— se reduce a dos inquietudes: la muerte y el amor, esos dos misterios sobre los cuales hay todo menos certeza. He coincidido siempre, así, con la vocación de Parra, aunque seamos personas muy distintas: él un poeta genial y yo más bien un cocinero, quizá un carpintero, de lo que se puede escribir o dibujar o expresar.

Desde el punto de vista del diseño sabía yo bien de la existencia de Mauricio Amster, con el cual había trabajado mi padre en publicidad, y había crecido entre los libros por él diseñados, que fueron la gran mayoría de lo que se editaba en Chile desde 1940. No podría decir con claridad si de manera inconsciente aquella familiaridad resultó en algo, probablemente sí, y lo mismo puede decirse de algunas revistas chilenas como *Zig-Zag* o *El Peneca*.

Ejemplares de la revista *LIFE* en la mesita de centro de mi casa cuando era niño.

También, estaban, por cierto, las historietas norteamericanas traducidas y editadas en México, la revista *LIFE*, la publicidad de la época; y esa era mi cultura gráfica.

Algunas coordenadas del trabajo de Amster me parecían naturales y no se me ocurría discutirlos, como por ejemplo su amor por el blanco y negro, presente en casi todo lo que diseñaba, lo cual venía de las condiciones técnicas y las restricciones económicas de las imprentas de entonces, el uso de pocas y selectas fuentes tipográficas sin renunciar por ello al ornamento, la afición por la ilustración lineal y la viñeta, y, por

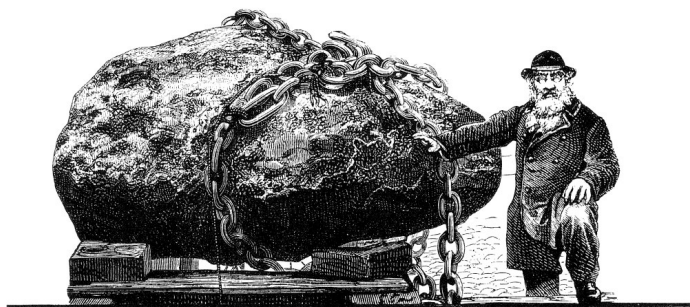
sobre todo, el amor por los libros, la posición de diseñar siempre desde el uso, como un usuario, como alguien que se propone leer y guardar en su biblioteca aquello que está diseñando.

Comencé a cumplir con mi encargo mandando a componer todos los textos en una gama limitada de tipografías, siempre para ser presentados en un formato postal de 9 x 12 centímetros, impreso a un color. En muchos casos pedí dos o más alternativas. Me llegaban las copias en un papel muy terso pero mate, y yo recortaba y pegoteaba a mano. Era un trabajo que me entusiasmaba.

Paralelamente iba seleccionando imágenes antiguas que fueran dignas de usar, lidiando con sus proporciones y tamaños; también hice algunas fotos, dibujé mucho, monté *collages*, y así fue brotando, de a poco, aquella colección de “artefactos”.

Pronto entendí que de cada texto de Parra era posible hacer innumerables versiones visuales, “artefactos” disímiles que vendrían a resultar de las diversas respuestas que diesen al antipoeta cada uno de sus potenciales interlocutores. Sólo que me había tocado a mí ser el dibujante o *designer*, y el producto final iba a ser, por ahora, un cruce del texto de Nicanor y de mi propuesta gráfica.

Vistas así las cosas, me he venido a sentir, con el tiempo, más aliviado. El habla de la tribu no se cierra para nada con mi trabajo o el de cualquier otro, sino que, por el contrario, se abre, y la conversación puede, por cierto, continuar sin que yo me vaya a sentir enojado porque



**LA PIEDRA MAS HORRIBLE
ES SUPERIOR
A LA ESTATUA MAS BELLA**

otros vayan metiendo sus dulces manos o sus zarpas. Son los avatares de la conversación, de la obra colectiva, donde lo que al final cuenta no es la gloria individual, sino que la tibieza de sentirse rodeado de la propia tribu. Imagino ahora una versión del poemario *Artefactos* realizada por Oliverio Toscani, el fotógrafo de Benetton, y eso sería muy distinto, como lo sería haber resuelto todo en tipografía, o reutilizando obras de arte clásicas, o recurriendo a vistas urbanas de Chile. Parra es, en verdad, un Aleph desde o hacia el cual pueden salir o entrar infinitas miradas y rayos de conocimiento. *Let it be*.

En cuanto al modo concreto de crear las postales, en algunos casos opté por presentar el “artefacto” sin imágenes, recurriendo a una tipografía muy sobria, como de titular de periódico.

HOMBRE NUEVO HAMBRE NUEVA

Algunas veces recurrí a tipografías o recuadros ornamentales, esos que habían reflatado con el hipismo de aquellos años, como reacción al diseño suizo racional y funcional de esos seres siempre enojados y algo amargados que no funcionan sin cuadrícula y para los cuales menos es siempre más. Un diseño, el racional, al que parece molestarle el mundo con su fragor, su desorden y sus múltiples verdades, y que quedaba atrás con la irrupción de los movimientos contraculturales, el hipismo y las variadas protestas que sacudían entonces al planeta.

También me permití combinar la tipografía con globos de cómic y otros elementos.

Me esmeré en relacionar de manera dinámica —así me lo parecía— el texto con la imagen, buscando diversas formas de integración de ambos.

En otros casos la imagen pasaba a ocupar gran parte del espacio. Recurrí a grabados antiguos, algunos de ellos xilografías populares mexicanas, otros eran europeos y clásicos. También dibujé yo mismo algunas ilustraciones, o armé *collages*.

Siempre estuve seguro de que, pese a la heterogeneidad de los tratamientos visuales, había algunos criterios transversales y un marco limitado de recursos que le daban al total un carácter unificado.

Y pese a la sana soberbia de mis años mozos, me preocupaba no sobresalir demasiado con lo visual, a fin de que el texto del poeta quedase en buena posición, y lo mismo respecto de su talante, que siempre he admirado, ese modo de decir tan chileno, un poco ladino, suave pero cargado de sentido o de sentidos diversos. En otras palabras: yo hacía lo que podía, y era un trabajo lleno de matices y posibilidades que fui realizando a lo largo de casi un año en mi departamento de recién casado en la calle Román Díaz, sobre una mesa que yo mismo me fabriqué, de patas algo basculantes.

Asocio ese trabajo al fragor creciente que acompañaba a nuestra vida en esos años 71 y 72, una situación polarizada que al menos para mí fue muy estimulante, porque de pronto se abrían puertas y compuertas en muchos asuntos que, para lo que entonces era el país, habían permanecido congelados o aplastados por los usos tradicionales y las jerarquías. Habíamos sido un país cruelmente pobre e injusto. Se reían algunos del medio litro de leche que Allende daba para los niños (“medio litroeleche, ja-ja-ja-ja-já”¹⁰), pero es que hasta entonces una parte de las guaguas sencillamente morían a causa de la desnutrición. Los jóvenes andábamos como alzados, y los artistas también se divertían.

El desgoberno, sin embargo, se fue haciendo irreversible, y al final yo mismo, que había trabajado esos años para la revista *Ramona* de las Juventudes Comunistas, aunque también para la revista *Paula* y además dando clases de dibujo en la Universidad de Chile, sentí un extraño alivio cuando cayó, como un terremoto anunciado, el Golpe.

Sabía o intuía lo que íbamos a sufrir los de mi bando, porque así se vivía entonces, en bandos, algo a lo que no podía acostumbrarme. El 11 de septiembre de 1973 marcó el final de un proceso que ya no hacía feliz a nadie, y ciertamente también el cierre de una era. Nicanor no era nada allendista, había sido cruelmente atacado por los comunistas por haber tomado té con la señora de Nixon en la Casa Blanca, pero tampoco podía decirse de él que era lo que entonces se decía —un momio— ni menos un capitalista o burgués o explotador. Sencillamente

¹⁰ Consigna voceada por manifestantes antigubernamentales en tiempos de Allende.



no comulgaba con los experimentos socialistas, y tenía mucha razón, según fuimos viendo claramente en los años siguientes.

En sus “artefactos” aparecían las batallas políticas que se libraban en el país y en el mundo a propósito del capitalismo versus marxismo y viceversa, sin que ello significase dejar a un lado otros asuntos que son finalmente propios de nuestra humanidad: el cuerpo, el paisaje, la muerte, el erotismo, las personas queridas, la poesía, el arte... De esos años lo peor fue para mí la simplificación de la vida en trincheras, en argumentos infinitos, en luchas políticas, y es que considero que la existencia tiene de todo y cada día se hace de muchas cosas diversas: la belleza, el deseo, el sueño, los olores, las miradas, la vida callejera, la lectura, la conversación amistosa, la discordia y también la tranquilidad...

Nicanor y el editor Cristián Santa María decidieron dejar una parte de los “artefactos” con la letra manuscrita del poeta, y a mí me pareció que bueno, que de acuerdo (no sé si mi opinión contaba mucho), quizá no hubiera dejado tantos. Algo tienen los “artefactos” de Parra que no parecen conformarse con el puro texto, y llaman a la imagen o cuanto



**...Y ASI
FUE COMO
LO CONVIRTIERON
DE TONTO UTIL DE
IZQUIERDA
EN
TONTO INUTIL
DE DERECHA**

menos a una gráfica interpretativa, connotativa, no convencional. En el caso de las postales, que quedaron trazadas caligráficamente, es el propio autor quien las interpreta, un poco a la manera de los cantautores.

Recuerdo también que me resistí a seguir dibujando o diseñando postales por dos razones: una, que seguían y seguían llegando textos, y eso —desde el punto de vista profesional— no parecía correcto por un tema de honorarios y horas (no se me ocurrió cobrar extra, mi neoliberalismo aún no se ponía en marcha y siempre pensé que era un trabajo completo con una sola paga); y dos, que en algunos “artefactos” había apreciaciones con las que políticamente no estaba yo de acuerdo, y al confesarle a Cristián Santa María mis reparos comentó burlonamente que era la primera vez que veía a un artista censurar a un poeta. En realidad, no era censura. Por mí podía escribir y publicar quién fuere lo que quisiera, sólo que no me veía cómodo siendo coautor de algo cuyo contenido me contrariaba y que no conocí cuando acepté el trabajo.

Quedó finalmente, pues, casi una cuarta parte de los “artefactos” trazados por el propio Parra, algo que sigue haciendo él hasta hoy. Para eso tiene muy bonita letra y además los textos son suyos, faltaría más.



BUENO BUENO pongámosle que soy marxista

Con respecto al formato, mi idea de hacer postales suponía que los compradores de la obra, al verse con más de 200 tarjetas poéticas en la mano, se sentirían tentados de enviar algunas a sus amigos, y en ese loco intercambio a través de los correos del mundo, los “artefactos” se llenarían de estampillas y matasellos de color azul o negro o rojizo, generando al mismo tiempo alegría y confusión. Mi propuesta apuntaba a una *performance* interminable. Ninguna caja iba a tener finalmente, pensaba yo, la misma cantidad de poemas. Creo que en esto el diseño sintonizaba bien con el habla de la tribu. Jamás vi aquello como una obra acabada, porque la poesía de Nicanor Parra, según yo la percibo, es un poco *work in progress*, un trabajo colectivo condenado a irse haciendo y rehaciendo.

No ocurrió así. No hubo lanzamiento, no hablé con el poeta sino hasta varias décadas después, y supe luego que el rector almirante de la Universidad Católica había ordenado retirar de circulación la edición completa. Un importante arquitecto me comentó, hace poco, que había visto las cajas en una bodega en la casa central de la Universidad Católica, en calidad de confiscadas. Después de eso, la obra *Artefactos* entró en una especie de absurda clandestinidad, en el silencio y, por ende, en una brumosa leyenda. Con los años ha habido más ediciones, en formatos diversos (facsimiles, reproducciones en revistas o libros, tarjetas

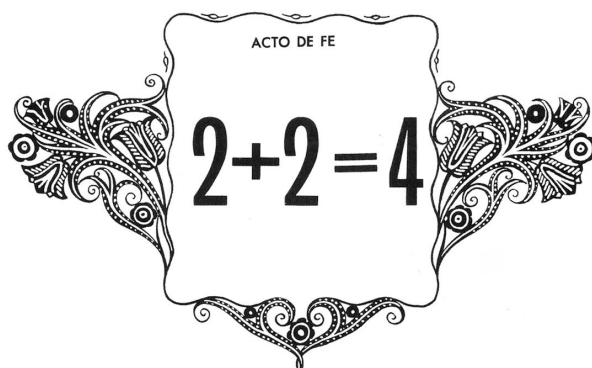
ampliadas de tamaño) y en distintas ediciones, unas piratas y otras legales, en Chile o en España, mostrándose también en exposiciones.

En 1982, la dinámica galerista Lily Lanz, una de las figuras dominantes del penumbroso paisaje cultural de la dictadura en su apogeo, tomó la iniciativa de producir, junto al poeta, una segunda caja de “artefectos” o epigramas que se llamó *Chistes para desorientar a la poesía*¹¹, más tarde conocido ese conjunto de nuevos epigramas como *Chistes parra desorientar a la poesía*. Se adoptaba en esa edición el diseño que yo había hecho para *Artefactos*, omitiendo mi nombre y ofreciendo una edición técnicamente muy descuidada e irregular, y dejando a cargo de las ilustraciones a un conjunto de artistas que ninguna culpa tuvieron en aquel engendro.

Sobre este asunto no puedo sino dejarme llevar por mis pasiones, por lo padecido. Una irritación que proviene de un hondo sentimiento de quienes nos exiliamos durante aquellos años respecto del intento de la gente del país de erradicarnos quirúrgicamente, de negar nuestra existencia, de borrarlos de la historia, de callar frente a nuestras interlocuciones, de no incorporar sino muy tarde y con mucho asco nuestras palabras, nuestro relato de ese tiempo tan duro, a menudo tergiversando y casi siempre omitiendo o negando nuestra identidad. Y no me refiero tan sólo al aparato de propaganda mediática del pinochetismo, sino que también a una mentalidad que finalmente se hizo carne en nuestros propios amigos o ex amigos, en las familias, en cuanto a que la existencia y los dolores de quienes vivíamos obligadamente fuera de Chile eran anomalías, rarezas, accidentes que más valía callar.

Por otro lado, y ya más técnicamente, considero que gran parte del material incluido en esta caja de la Galería Época cae en muchos de los vicios que amenazan al generoso juego de interpretación poética o de conversación visual pop al que el habla de Parra invita: miscelánea difusa en lugar de diversidad, banalidad en vez de suma de voces, torpeza gráfica en el encuentro del texto con la tipografía y la imagen, incompetencia en el manejo de las sagradas reglas del diseño gráfico. Toda conversación puede tener sus alturas y sus profundidades, y tal como un diálogo afortunado nos convoca, así también la réplica sin mucho sentido o carente de sabiduría puede deshilvanar lo dicho, deshaciendo suti-

¹¹ Nicanor Parra, *Chistes para desorientar a la poesía* (Santiago de Chile: Ediciones Galería Época, 1982).



lezas o simplemente ahogando la luminosidad del poeta en una presentación gráfica que, en lugar de revelar o multiplicar, oculta y disminuye.

De vuelta en Chile, en los noventa, pude asistir en la casa de Nicanor Parra, en La Reina —una casa curiosa y atractiva que en sus recovecos me parecía infinita—, al nacimiento de sus *Trabajos prácticos*, que más tarde derivaron en lo que ha dado a conocer como *Obras públicas*. Parra tenía el anhelo de ser el comentarista visual o artístico de su propia poesía, el *art director* de sus textos presentados como instalación o imagen, y me hablaba de dibujar con el lado no estructurado del cerebro, leyéndome trozos del Tao. Las cosas se te entregan, agregaba, cuando dejas de desearlas.

Su propuesta consistía en asociar uno o más objetos encontrados (*objects trouvés* o *ready-mades*) a uno de sus textos. Una operación que es la que hacemos desde siempre los ilustradores, los directores de arte de las agencias, y —antes de nosotros— los pintores religiosos o los escultores de divinidades clásicas cargadas de atributos y protagonistas de las aventuras que componían su relato mitológico. Vi pues, como abandonadas en algún rincón de una estantería, entre libros y papeles, las primeras versiones de *La mamadera mortífera*, o de *Voy y vuelvo*, también una cosa espeluznante que me presentaba él con algo de timidez: un falo de plástico o de goma de dimensiones considerables metido en una capillita de madera, acompañado cada conjunto de una simple tira de papel doblada longitudinalmente para que se tuviera en pie y en ella la letra manuscrita del poeta componiendo un texto.

Parra combina en estas obras el objeto encontrado casualmente con la ocurrencia verbal, uniéndolos de manera también provisional. Nada parece estar allí de modo definitivo.

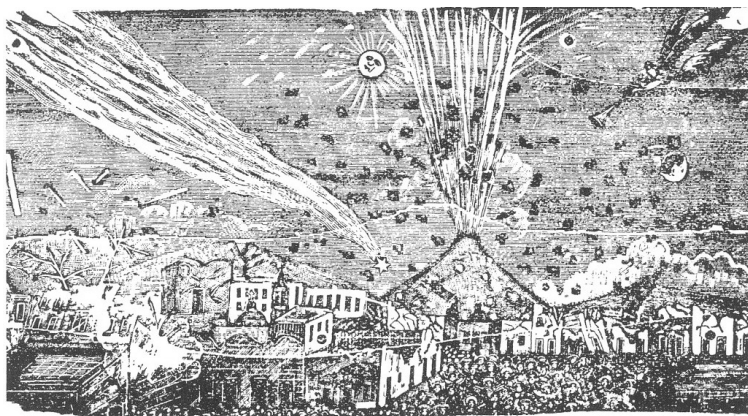
Estas obras tridimensionales algo tienen que ver con el trabajo del catalán Joan Brossa, y de hecho hubo un acercamiento entre la Fundación Brossa y Parra, organizándose una exposición conjunta de obras que estuvo en Valencia y en Chicago. Brossa comenzó en los sesenta o setenta con su poesía visual, muy fina, y se depuró llevándola al grabado o incluso al paisajismo. Creo recordar que algunas piezas de Parra fueron instaladas en esa exposición conjunta, tratando los instaladores de subsanar o evitar la profunda sensación de provisionalidad que generan a veces sus *Trabajos prácticos*. Una provisionalidad muy local nuestra, que tiene que ver, por ejemplo, con los muebles básicos que históricamente han construido los maestros carpinteros o albañiles chilenos cuando comienzan a trabajar en una obra, o con la llegada de huéspedes inesperados a un almuerzo familiar, acomodándose siempre el menú para no faltar en lo que es hospitalidad. Costumbres tradicionales que van desapareciendo en la nube global anglosajonizada de los supermercados, los *home depots* y las agendas electrónicas.

Soy de la opinión de que a veces el cachureo casual o visual de Parra resta algo de luminosidad a lo sugerido por los textos, pero eso es un riesgo que seguramente todo autor promiscuo tiene en cuenta y sobrelleva con la debida entereza cuando la perfección no se alcanza o el significado se viraliza demasiado. Es lo que debieron sentir Shakespeare o Mozart cada vez que sus obras fueron representadas con mayor o con menor fortuna.

Ha habido durante los últimos años más puestas en escena e interpretaciones visuales del trabajo de Parra, pero quién soy yo para referirme a ellas sin haber tenido, como en los casos que cuento, una experiencia personal en su gestación.

Sólo decir que la visualidad ha venido a estar con Nicanor, y vendrá a él una y otra vez, tal como prenderá infinitamente, creo, el habla parriana en diversos formatos comunicacionales, precisamente porque viene de la tribu y no puede evitar ir a ella una y otra vez, en todas las formas y géneros posibles, aunque —tal vez sea aquella su más vibrante marca de identidad— asegure de ese modo su exclusión de las solemnidades altisonantes y muestre siempre algo de incomodidad ante las ceremonias.

Nicanor, sin embargo, sigue firme en su a la vez modesto e indiscutido sitio, el que se reserva a quien ilumina con su voz la conversación colectiva; es decir, al poeta. *EP*



LA CATASTROFE

ES UNA E INDIVISIBLE