



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

23 | 2021

**La vereda de enfrente. Cruces entre las literaturas argentina y chilena del siglo XX**

---

# Ecuaciones delictivas: artefactos, ambages, poemas plagiados, iconogénesis

*Équations délictueuses : artefacts, ambages, poèmes plagiés, iconogènes*

*Criminal equations: artifacts, ambages, plagiarized poems, icon genesis*

**Jorge Monteleone**

---



### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/11909>

DOI: 10.4000/lirico.11909

ISSN: 2262-8339

### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Referencia electrónica

Jorge Monteleone, «Ecuaciones delictivas: artefactos, ambages, poemas plagiados, iconogénesis», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 23 | 2021, Publicado el 19 diciembre 2021, consultado el 07 enero 2022.

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/11909> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.11909>

---

Este documento fue generado automáticamente el 7 enero 2022.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

---

# Ecuaciones delictivas: artefactos, ambages, poemas plagiados, iconogénesis

*Équations délictueuses : artefacts, ambages, poèmes plagiés, iconogènes*  
*Criminal equations: artifacts, ambages, plagiarized poems, icon genesis*

Jorge Monteleone

---

Ya sabemos lo que decía Poe del genio de Dupin  
para leer signos y descifrar crímenes:  
que es a la vez un matemático y un poeta. Eso es  
Parra  
y los artefactos son sus ecuaciones delictivas.  
Ricardo Piglia

- 1 La grandeza de Nicanor Parra en la poesía contemporánea no se mide por lo que impone sino por lo que libera: no tuvo discípulos que repitieran, como letanías rítmicas, sus tonos y temas, sino el ejercicio de una actitud, que está en las antípodas de la altisonancia aunque no del desafío: su poesía es inmediata, inventiva, inesperada y por aquel carácter liberador mantiene hasta hoy un vivo legado. Tuvo la fuerza de la consigna y la extrañeza de lo nuevo, la aparente banalidad de una broma que se vuelve iconoclastia de lo establecido, todo dicho en el ritmo del habla de la gente pero dinamitando siempre la opinión generalizada, los lugares comunes, las sacristías de la Razón occidental. La poesía como un acto de sedición. Descendiente natural de Vicente Huidobro y de su enorme *Altazor* (“¿Qué sería de Chile sin Huidobro? / ¿Qué sería de la chilena poesía sin este duende?”, escribió en “*Also sprach Altazor* (Discurso de Cartagena)” (Parra 2011, II: 639) que siempre opuso a la huella monumental de Neruda, asumido discípulo de Macedonio Fernández y su humorismo de la nada<sup>1</sup>, Parra obró en el ridículo y el absurdo y abrió en su encono centrífugo el horizonte de la vitalidad, como si fuera un nihilista festivo:

Parra se ríe como condenado  
 ¡cuándo no se rieron los poetas!  
 a lo menos declara que se ríe  
 pasan los años pasan  
 los años  
 a lo menos parece que pasaran  
 hipótesis non fingo  
 todo sucede como si pasaran  
 ahora se pone a llorar  
 olvidando que es antipoeta.  
 dice el poema “Algo por el estilo” (2011, II: 292). Ese fue, como es bien sabido, su estado revolucionario: la antipoesía<sup>2</sup>.

- 2 Si la historia de la poesía moderna en Latinoamérica fuera una pequeña fábula, diríamos que un día el poeta era un vate que conocía el lenguaje del cosmos y su poema era una metonimia de la totalidad. Todos lo creyeron. Cuando dios enfermó y murió, el poeta –que era “torre de Dios” y “pararrayos celestes” (Darío)– debió asumir su pequeñez y se transformó él mismo en un “pequeño dios” (Huidobro). Y todos creyeron en sus magias parciales. Era un mago, por fin, pero también, secretamente, un “hifalto” (Vallejo) y “ciudadano del olvido” (Huidobro). Entonces debió revelar la verdad: no era un poeta, sino un antipoeta (Parra). Y así fue la poesía misma la que terminó con él.
- 3 “La poesía terminó conmigo” escribió Nicanor Parra (2011, I: 108), el primer y más grande antipoeta, que destronó al yo trascendente y su sentimentalismo egotista, para suplantar a la figura del agonista lírico, del poeta vate o el vidente, por la de un hombre cualquiera, aunque no un hombre común exactamente, ya que cuestiona los lugares comunes de toda opinión corriente, de la *doxa* y de los grandes relatos. Dicha elección tuvo enormes consecuencias para la poesía en lengua española. Aquella figura del poeta no era el sujeto de un pacto autobiográfico aunque dijera “yo” hasta el hartazgo y la irrisión, sino el yo del argumento de Epiménides, como en el poema “Composiciones”, que comienza: “Cuidado, todos mentimos / pero yo digo verdad” (Parra 2011, I: 106). Se trata de un remedo burlón del yo poético de raíz romántica, una parodia de la enunciación lírica que, en general, tiene el valor que para una voz narrativa posee el pequeño ego de un personaje o de un conjunto de individualidades. Las influencias que reconoció Parra en su escritura de la época incluyen textos donde la diégesis y el verso aún estaban reunidos: la *Gesta Romanorum*, *The Canterbury Tales*, *El libro del Buen Amor*, el romancero tradicional, el *Poema del Mío Cid* (Benedetti 1972: 44). Y, acaso sobre todo, Franz Kafka. La posición del sujeto imaginario de Parra es siempre ambigua o, de algún modo, “neutral” como la de una tercera persona de la narración, con rasgos similares a los que analiza Blanchot (1991) en la literatura de Kafka. Conviene hacer un rodeo por esa descripción del sujeto kafkiano para acercarse al sentido de posición de sujeto. Lo que Kafka nos enseña, observaba Blanchot, es que “contar” pone en juego lo neutro. La narración regida por lo neutro destituye toda subjetividad –independiente de la aparición de un yo declarado o de un relato impersonal– y nos hace sentir que el relato parece contado por “nadie”. Asimismo, los sujetos de la acción –los antes llamados “personajes”– parecen no identificarse consigo mismos: “algo les ocurre que sólo pueden reaprehender desprendiéndose de su capacidad de decir “yo”” (Blanchot 1991: 235). En consecuencia lo neutro de la voz narrativa marca la irrupción de un “él” donde habla “lo otro”. Si habla lo otro, *nadie* habla, asegura Blanchot, es un vacío en la obra, una palabra-ausencia. Pero acaso, podríamos convenir una variante: si habla lo otro *todos* hablan. Esa voz neutral no habla del ser ni lo niega, se sitúa en otro lugar: el

lugar de lo cómico, de la desdicha, de la locura o del absurdo allí donde la lengua es la de la comunidad y no la lengua del hermetismo. Estos aspectos transforman el sujeto imaginario de la poesía de Parra en un sujeto neutro de la enunciación que, deliberadamente, vuelve el poema un relato coloquial que dice “yo” con la fuerza elocutiva de aquella voz neutral del relato kafkiano y que, en su progresión, alcanza la impersonalidad de un “nadie” –como aquel NEC, el “no-existente caballero” que definía el personaje de Macedonio Fernández (Jitrik 1975). En esto reside la primera antinomia de lo que Parra llamó antipoesía: constituir un negativo del “yo lírico” que, en la medida en que afirma la primera persona, *miente* al falsear su carácter egotista, multiplicándose o cediendo su espacio neutral a la irrupción de lo otro como habla ajena. Lo otro es la vida, lo real, lo colectivo: todo aquello que el solipsismo lírico no incluía. “Yo he ejercido siempre la poesía como una inmersión en las profundidades del yo –afirmó Parra–. Este yo no es el yo individual, sino el yo colectivo, naturalmente. El yo de que se habla en la *Obra gruesa* es un yo difuso, en último término el yo de la especie” (Benedetti 1972: 49). Este sujeto es claramente visible en el poema “Soliloquio del individuo”, el último de su libro *Poemas y antipoemas*, y que significó para Nicanor Parra menos un poema que “un documento, una especie de alarido” (Benedetti 1972: 60) y a la vez un poema revelado –no “elaborado”– con fragmentos de iluminación.

- 4 Con el verso alterno y repetido “Yo soy el individuo” el poema en primera persona condensa una historia de la humanidad en las transformaciones de la *tekhné* –en una doble acepción referida a lo que se produce y fabrica, artística y técnica, pero también consiste en la adquisición de la escritura. Por cierto, hay relato en la antipoesía de Parra; varios poemas, como este, pueden ser “contados”. El Individuo graba figuras en la roca y busca alimentos y leños para el fuego –lo que denota el paso de lo crudo a lo cocido–, busca una tribu para convivir y perfecciona su praxis, lo que supone en paralelo el atisbo de una autoconsciencia, de una subjetividad en ciernes que descubre el tedio en la temporalidad:

[...]Tomé entonces un trozo de piedra que encontré en un río  
 Y empecé a trabajar con ella,  
 Empecé a pulirla,  
 De ella hice una parte de mi propia vida.  
 Pero esto es demasiado largo.  
 Corté unos árboles para navegar,  
 Buscaba peces,  
 Buscaba diferentes cosas,  
 (Yo soy el Individuo).  
 Hasta que me empecé a aburrir nuevamente.  
 Las tempestades aburren,  
 Los truenos, los relámpagos,  
 Yo soy el Individuo.  
 Bien. Me puse a pensar un poco,  
 Preguntas estúpidas se me venían a la cabeza.  
 Falsos problemas.  
 Entonces empecé a vagar por unos bosques  
 [...] (Parra 2011, I: 62).

- 5 Con la vida en comunidad y la expansión territorial siguen las guerras y los conflictos raciales. La consciencia de sí, junto a la consciencia en el tiempo, supone a la vez la consciencia de la muerte (“yo me sentía morir”), y una vaga metafísica que se sitúa en el ámbito de la creencia y la religión contrapuestas a una razón instrumental que produce herramientas, inventos, objetos útiles y, en fin, ciencia y libros; que sitúa el

arte en la era de la reproducción técnica de la copia (“produje tanagras”); que transforma el tiempo en progreso hasta que finalmente el mundo se puebla y se elevan las ciudades modernas mientras mueren los dioses:

[...]  
 Debía producir.  
 Produje ciencia, verdades inmutables,  
 Produje tanagras,  
 Di a luz libros de miles de páginas,  
 Se me hinchó la cara,  
 Construí un fonógrafo,  
 La máquina de coser,  
 Empezaron a aparecer los primeros automóviles,  
 Yo soy el Individuo.  
 Alguien segregaba planetas,  
 ¡Árboles segregaba!  
 Pero yo segregaba herramientas,  
 muebles, útiles de escritorio,  
 Yo soy el Individuo.  
 Se construyeron también ciudades,  
 Rutas  
 Instituciones religiosas pasaron de moda,  
 Buscaban dicha, buscaban felicidad,  
 Yo soy el Individuo.  
 [...] (63)

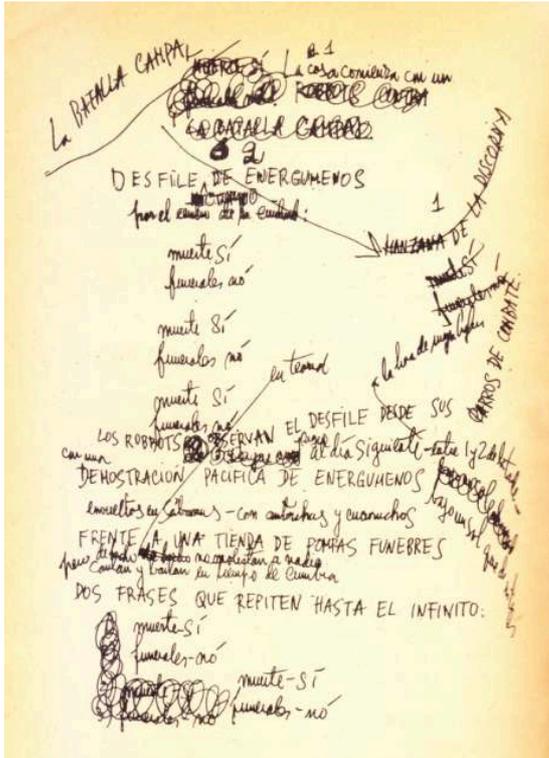
- 6 Aquel individuo aprende idiomas, se desplaza, muta en el mundo y de pronto advierte la verdad o, mejor dicho, *una* verdad, ya que la crisis de sí implica el fin de cualquier absolutismo de la certeza. Mira de pronto por el ojo de una cerradura, duda, acaso sospecha lo que hay detrás de una cortina negra que oculta lo que debería quedar desocultado. Y eso que ve es terrible, aunque no lo declara sino con un escueto “Bien”, una afirmación conclusiva que echa todo por tierra. Esgrime una última ilusión: el regreso, el eterno retorno de lo Mismo para refundar la historia otra vez, para re-hacer *todo de nuevo*. Pero esa posibilidad es la misma del irónico final de *Fin de partie*, de Samuel Beckett, cuando Ham dice: “*La fin est dans le commencement et cependant on continue*” (1957: 90). “El final está en el comienzo y sin embargo continuamos”. Beckett exploró lo inhumano para poner en jaque, no mediante cualquier utopía humanista, sino a través de una cruel negatividad y una comicidad negra y beligerante, aquello de lo humano que condujo a la catástrofe. El genocidio también fue planificado como una racionalidad eficaz, como lo estudiaron Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en la *Dialéctica del Iluminismo*, y como Claude Lanzmann lo demostró en varios momentos de su documental *Shoah*. El antihumanismo de Beckett está emparentado con este momento de Parra cuando al final de la guerra, en 1945, escribió en *Le Monde et le Pantalon*: “*Pour finir parlons d’autre chose, parlons de ‘l’humain’. C’est là un vocable, et sans doute un concept aussi, qu’on réserve pour les temps des grands massacres*” (Beckett 2014: 22). “Para finalizar, hablemos de otra cosa, hablemos de ‘lo humano’. Es un vocablo, y sin duda también un concepto que se reserva para los tiempos de las grandes masacres”, escribió. El final del poema declara el sinsentido, sin retorno posible al Individuo o a un neohumanismo:

[...]  
 Después me dediqué mejor a viajar,  
 A practicar, a practicar idiomas,  
 Idiomas,

Yo soy el Individuo.  
 Miré por una cerradura,  
 Sí, miré, qué digo, miré,  
 Para salir de la duda miré,  
 Detrás de unas cortinas,  
 Yo soy el Individuo.  
 Bien.  
 Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,  
 A esa roca que me sirvió de hogar,  
 Y empiece a grabar de nuevo,  
 De atrás para adelante grabar  
 El mundo al revés.  
 Pero no: la vida no tiene sentido (64).

- 7 Es el momento del autocercioramiento, cuando ya no puede vivir, abolida la ilusión metafísica en la ilusión propia la razón instrumental y la lógica del progreso: para ser posteológico no hay nada que deba entronizarse en el lugar de un Dios, ni siquiera el yo creador, el yo racionalista, el yo humanista. Debe también destronarse el Yo, debe renunciar a su identidad: debe *dejar de ser el Individuo*<sup>3</sup>.
- 8 Parra se adelanta en décadas a un estado que solo el posmodernismo puede comprender. Cierta lúcida descripción de Terry Eagleton sobre las premisas postmodernas explicaría bien el acto sedicioso del antipoema “Soliloquio del individuo”:
- puesto que en su estilo callejero rechaza la idea del *Übermensch* [nietzscheano], se niega a pasar de contrabando una nueva forma de divinidad que reemplace a la anterior. Escéptico respecto del concepto de una humanidad universal, repudia al hombre tanto como a Dios y, al hacerlo, rechaza el consuelo cuasirreligioso del humanismo. En este sentido, se toma en serio la advertencia de Nietzsche de que Dios solo estará tranquilo en su tumba cuando el hombre yazga tendido a su lado (2017: 164).
- 9 Por eso mismo, la antipoesía de Parra debió constituirse como una profunda y sarcástica crítica de toda Teología –de cualquier signo, incluidos los atajos del ateísmo– a la manera de un iconoclasta. Es el sujeto poético que, luego de ser un antihéroe desclasado, deriva de la caída del Individuo y en los libros posteriores –varios de los cuales se recopilan en *Obra gruesa*, como *Versos de salón* y *La camisa de fuerza* (Parra 1969)– se presenta como un ser extravagante y burlón, un desacralizador, el definitivo hereje que habla en lenguas o es hablado por lo demoníaco. El poeta lo declaró famosamente en sus conversaciones con Leonidas Morales:
- es un sujeto muy estrambótico, muy extravagante, que en la jerga teológica del abate Bergier podría llamarse “energúmeno”. Recupera el dominio de sí mismo y se lanza contra el mundo. Al revés del antihéroe de *Poemas* y *antipoemas*, que es un personaje pasivo. Por el contrario, este es un personaje eminentemente activo, capaz de desarrollar grandes cantidades de energía (1991: 106).
- 10 Tal vez la crítica no se ha detenido del todo en la explícita mención del abate Bergier respecto del vocablo “energúmeno”, que no es exactamente una persona alborotada sino un hombre “poseído por el demonio”. En el segundo volumen de su *Diccionario de Teología*, publicado en 1846, afirma: “Algunos autores antiguos y modernos sostuvieron que esta palabra en la Sagrada Escritura sólo significa las personas que remedan las obras del diablo y hacen cosas extraordinarias que parecen sobrenaturales”<sup>4</sup>.
- 11 El pasaje del Individuo al energúmeno es un acto que recalca finalmente en una praxis: los *Artefactos*, que aparecen luego de la compilación *Obra gruesa*, antes mencionada.

Interesa observar el pasaje a lo visual que supone el último poema de la colección, “La batalla campal”, no solo por la espacialización del texto, que se diferencia de todas las composiciones previas, sino porque Parra incorpora como una proyección visual del poema lo que funge como esbozo o borrador, y funciona a la vez como literal explosión del poema en tanto caligrafía y *graffiti*, donde la huella de la mano se hace visible en las tachaduras y las flechas:



(Parra 1969: 250)

- 12 Ya se proyecta un dinamismo que obliga al ojo a adivinar y comparar esto que anuncia el texto: se trata de la multiplicación del energúmeno como si fuera un desfile de invasores, de *walking-dead*, de monstruos irredentos que a la vez obran como integrantes de una manifestación política a punto de ser reprimida por los “robots” (*sic*) frente a la Casa de la Moneda cuando comienza la batalla campal (recordemos que el libro se publica en 1969, cuando todavía no había ocurrido el salvaje golpe de 1973). El poema, transcrito en la página siguiente, comenzaba así:

La cosa comienza con un  
 DESFILE NOCTURNO DE ENERGÚMENOS  
 por el centro de la ciudad

¡muerte sí!  
 ¡funerales nó!

¡muerte sí!  
 ¡funerales nó!

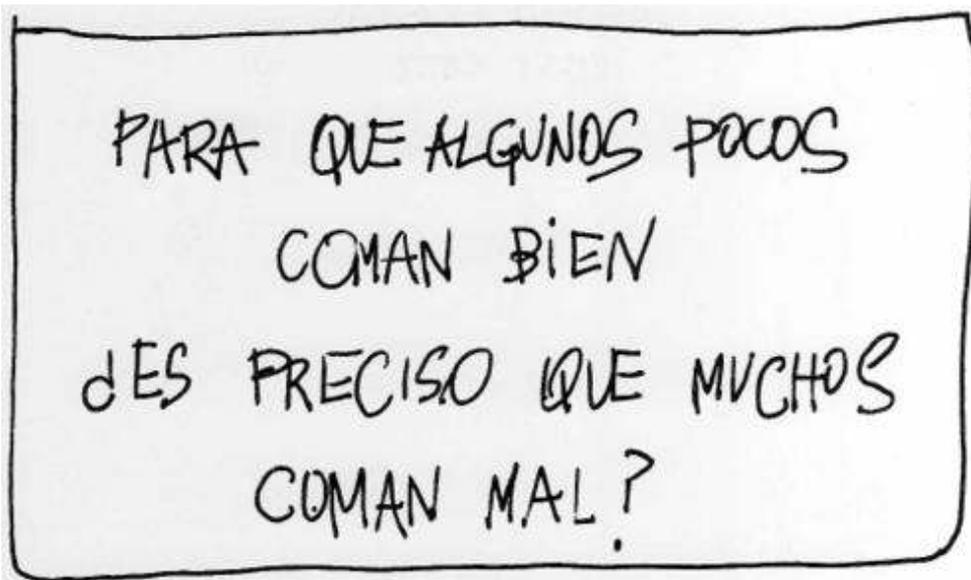
¡muerte sí!  
 ¡funerales nó!

LOS ROBBOTS OBSERVAN EL DESFILE DESDES SUS  
 CARROS DE COMBATE (1969: 251).

- 13 Lo que importa destacar aquí no solo es la figura del energúmeno como una de las modalidades que se encaminan al ideal del no sujeto en el poema –ese “Nadie” impersonal que habitaba el sujeto neutro de Kafka– sino también su consecuencia: la espacialización y los juegos tipográficos (este aspecto casi no había sido explorado por Parra hasta entonces), junto a la inscripción de la caligrafía personal.<sup>5</sup> Esta doble dimensión, que será constante a partir de los *Artefactos*, surge en la primera edición de *Obra gruesa* con dos páginas: la que antes mencionamos y la reproducción del manuscrito, con sus correcciones y tachaduras, del poema “Para que veas que no te guardo rencor” (Parra 1969: 188). Estas páginas no se reproducen en las *Obras completas*, pero en una nota al poema “La batalla campal”. Niall Binns observa muy justamente que: “[en] “La batalla campal” parece iniciarse la “explosión” del antipoema que pronto abrirá el paso a los *Artefactos*” (Parra 2011, I: 962). En efecto, a pesar de su carácter constructivo, Parra atribuye ese pasaje a un *estallido*, a un discurso antipoético que estalla en mil pedazos que se disparan a los *Artefactos*: “el artefacto es una explosión del antipoema” (Morales 1991: 101); “la tensión del antipoema ya era tal, que explota, y las esquirlas que quedan son los *Artefactos*. En último término se podría decir que esa era la explosión del yo, es decir, de la identidad” (Piña 1990: 40). Así, el sujeto del poema de Parra irá desapareciendo en el objeto-artefacto, para transformarse en el que hace cosas extraordinarias, tal y como el inventor del “Soliloquio del Individuo” creaba nuevas herramientas hasta descubrir el sinsentido de la vida. Pero el energúmeno *en el artefacto*, dice Parra, es “un personaje completamente disociado y por eso no presenta una sola cara, sino que es una especie de camaleón, una especie de hombre múltiple. No hay una unidad psicológica para empezar. El sujeto no está integrado psicológicamente: está fuera de sí” (Morales 1991: 107). Es el primer paso para situarse fuera del poema, es decir afuera del sí mismo, no para ser otro, sino *otra cosa*.
- 14 Como un breve excurso, es curioso observar que en la primera edición de *Obra gruesa*, mientras se produce el primer pasaje de esa despersonalización que lleva al energúmeno y recalará en otras figuras –desde el dibujito del corazón bizco y con patas llamado *Mr. Nobody* que sentencia versos en bandejitas de cartón hasta el “Cristo de

Elqui”, entre otras mascaradas- aparece una serie de fotografías del autor, Nicanor Parra, como documentos biográficos, del todo personalizados y en orden cronológico: “Estudiante del Instituto Pedagógico”, “Anita Troncoso, su primera mujer, con Catalina, Panchita y Alberto (hijos del primer matrimonio) 1951”, “En La Reina, con su perro Capitán”, “Con Rosita Muñoz -mujer actual-, madre de Chamaco, y los pollos japoneses Romeo y Julieta, en su “cabañísima” de La Reina”, entre otras fotografías. Interesaría comprobar en paralelo la construcción de este personaje-autor, intensamente personalista, inconfundible, casi un ícono de sí, que utiliza además su propio nombre como santo y seña de juegos autofigurativos: *Hojas de Parra*, “Pedro Párramo”, “Parranda”, “ver Parra creer”, “No soy tan parranoico”.

- 15 En la progresiva despersonalización que obra el imaginario poético de Parra, ese estallido del antipoema consiste también en el estallido del sujeto. En la medida en que, desde la proyección espacial en la página, se pasa a la creación de objetos poéticos que adquieren volumen y presencia material, asimismo la figura poética adquiere una creciente desidentificación como sujeto de la enunciación para volverse el agente de una *praxis*. El primer pasaje a la espacialización a través de los *Artefactos* en 1972 constaba, como es sabido, de una caja que contenía dos bloques de 121 tarjetas cada uno<sup>6</sup>. El dorso era igual que el de una tarjeta postal convencional para ser enviada por correo y la cara revelaba un “artefacto”, que consistía en una frase muy breve y contundente -acaso uno, dos o tres versos- con la fuerza de un eslogan, la agudeza de un chiste, la ironía de un sarcasmo o el ingenio de un aviso comercial. Cuando el poeta los imaginaba pensó en los *graffitis* en los muros o en las paredes de los baños públicos. Parra había escrito esas consignas poéticas y las ilustró, con *collages*, dibujos y tipografías diversas, el artista plástico Guillermo Tejeda. Así conformaron las célebres postales llamadas *Artefactos*, entre las cuales hubo también las que solo contenían la letra manuscrita del poeta:



(2011, I: 545)

- 16 Lo cierto es que aquel estallido del antipoema llevaba en paralelo aquel otro estallido de la identidad, para transformarlo en una artesanía combinatoria que, sin embargo, se compensaba en parte con esa otra manifestación de la impronta física que era la letra manuscrita -ya insinuada en *Obra gruesa*, como vimos- y que tenía lugar finalmente en

varias postales de los *Artefactos*. Desde entonces el pasaje al poema visual y al poema objetual fue creciente y, como lo reconoció el propio poeta, se realizó con el procedimiento del *bricolaje*, aquel que Claude Lévi-Strauss famosamente describió en *El pensamiento salvaje*<sup>7</sup>. En una entrevista de 1991 con Sergio Marras, bajo el título “Materiales de demolición”, Parra declaró:

Yo he elegido la antipoesía porque me parece que es una jugada obligada. Esta antipoesía está hecha a base de escombros, de escombros filosóficos, de escombros religiosos. El antipoeta es un *bricoleur*, un sujeto que opera con los desechos de una cultura que se viene abajo. No es necesario partir de cero después de la catástrofe, sino podemos aprovechar perfectamente los escombros de la catástrofe. Usted ve que esta misma casa está hecha con materiales de demolición, al igual que la antipoesía (Marras 1992: 388).

- 17 El fundamento que también guiaba la serie de los artefactos visuales eran verdaderas intervenciones sobre los desechos de la cultura y también sobre la cultura como desecho, pero asimismo suponía la reparación en el reciclaje –que anticipaba la última inflexión de Parra como un autoconsciente militante ecologista: el “ecopoeta” o el poeta “ecomprometido” que compone “ecopoemas” cuando “el principio de la finitud de la naturaleza” pasa a ser “el centro de gravedad de nuestras preocupaciones (Carrasco 2007: 22). En 1976 Parra dibuja y escribe con birome las “tablitas de Isla Negra” con trozos de maderas obtenidas de la casa que construyó en esa localidad costera (2006: 29-49). Las “bandejitas de la Reyna” que antes mencionamos eran sentencias antipoéticas que emitía aquel corazón bizco con patas como un alter ego del *bricoleur* dibujado sobre esas bandejas de cartón para llevar alimentos (2002: 29-34). Los “trabajos prácticos” son objetos fabricados, a veces usados o incluso fragmentos de objetos desechados, a los cuales se agrega una tarjeta con una leyenda manuscrita por el poeta para crear un efecto sorpresivo, metafórico o irónico (2011, II: 815-851). Veamos dos ejemplos:



(2011, II: 828 y 848)<sup>8</sup>

- 18 El propio Sergio Marras realizó, bajo el mismo título de su entrevista a Parra, el documental *Materiales de demolición* (2012), donde se ve al poeta en una verdadera e instantánea performance durante el desarrollo de una mesa redonda llevada a cabo en la Universidad de Concepción en 2001: el público ríe ante sus declaraciones como si

escuchara a un comediante. Luego de relatar el pasaje a la composición de *Artefactos* y evocar entre ellos el controvertido “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas” que le valió diversos repudios (“esto se dijo en la década del sesenta y yo recuerdo que no cayó demasiado bien en esa época”), el poeta, admitiendo que se desplazaba hacia las artes visuales, pide una “ampolleta” (aquello que en otras partes de Latinoamérica se llama “bombillo” o “lamparita”) diciendo que “si está mala, tanto mejor”. La recibe, se para, hace el chiste de plantarse como un mago (“nada por aquí, nada por allá”), intenta romper la ampolleta y fracasa dos veces –con lo cual el acto agrega mucho de *gag*– y, finalmente, luego de romper el bulbo de vidrio, muestra su filamento tembloroso sosteniéndolo en lo alto desde el casquillo metálico, mientras dice: “Ahí está: *el insecto de Edison*”. Y luego, al sentarse, agrega: “Ustedes lo ponen ahí y mueve sus antenitas. Esto se llama Trabajos prácticos”. En el montaje, Marras muestra la obra con el cartel manuscrito por el poeta, que en la parte anterior dice “El insecto de Edison” y en la posterior dice: “Nicanor Parra x El Entomólogo Desaparecido”:



(2011, II: 825)

- 19 Por estas intervenciones Parra fue comparado a Marcel Duchamp o, mejor dicho, fue para la poesía en español el equivalente a Duchamp en las artes visuales. Ricardo Piglia lo formuló con precisión en el célebre *dossier* del periódico *The Clinic*: “Los Artefactos de Parra son a la literatura en lengua española, lo que la obra de Duchamp ha sido para el arte contemporáneo” (Piglia 2004). Eduardo Milan lo situó histórica y críticamente en la tradición verbi-voco-visual: “Duchamp es un artista plástico. La plástica fue la avanzada perceptivo-formal de la modernidad. En América Latina y su poesía quien más se parece a Duchamp es Nicanor Parra” (Milan 2017). La crítica examinó largamente este vínculo incluso hasta nuestros días: “La obra de Nicanor Parra no podría comprenderse cabalmente sin la impronta iconoclasta de Duchamp” (Cano Reyes 2020).
- 20 Sin duda se piensa en el *ready made* que Duchamp definía como un objeto de uso común promovido a la dignidad de objeto de arte por la elección del artista. En el *ready made* que compuso en 1915, por ejemplo, el título además modificaba el objeto mismo, que ya no era nombrado literalmente: una pala para recoger nieve tenía por título *In Advance of the Broken Arm* (Anticipo del brazo roto). Siguió este otro *ready made*: un ovillo de hilo dispuesto entre dos planchas de cobre unidas por cuatro tornillos largos, con el título *À bruit secret* (Con ruido secreto). El más famoso, presentado en 1917 con escándalo ante el jurado de la Sociedad de Artistas Independientes, fue el mingitorio invertido al que llamó *Fountain* (Urinario), firmado con el seudónimo R. Mutt. La frase en el *ready made* hace desaparecer la significación utilitaria del enunciado y modifica el punto de vista de su recepción, al acentuar –o crear– su sentido poético (Duchamp 1992, Tomkins 2006). Suele referirse el *ready made*, con una traducción literal, como un objeto “ya hecho”. Pero acaso el significado más preciso es “listo para usar”, “disponible” y, en

una segunda acepción, “no original”. Ese es el sentido que le da Duchamp y que se recupera en los artefactos visuales de Parra: se trata de objetos y de enunciados disponibles, no originales y *listos para ser usados*, es decir, renombrados, intervenidos y reutilizados según un nuevo punto de vista.

- 21 Así los definía el poeta: “Interesa mucho no perder de vista la relación de texto a objeto o a mundo que está más allá del texto mismo. El artefacto está apuntando a una realidad que existe con anterioridad al artefacto” (Morales 1991: 100). Y al referirse a los “trabajos prácticos” o “artefactos visuales” o “poesía objetual” señalaba: “un trabajo práctico es un objeto más una lectura, y ese texto es el que desencadena la energía y provoca la explosión” (Piña 1990: 44). La imagen toma aquí el lugar del espacio cultural o cotidiano que la leyenda altera: la foto de un tomate atravesado por un clavo es una “naturaleza muerta”; un huevo en equilibrio vertical sobre una superficie especular oscura es el “Descubrimiento de América”; la desmañada caligrafía del poeta en letras mayúsculas en un recuadro que dice: “El pensamiento muere en la boca”.
- 22 Una extraordinaria culminación de toda esta serie fue la gran muestra *Obras públicas* realizada en 2006 (¡a sus 92 años!) en el Centro Cultural Palacio de la Moneda de Santiago de Chile. No solo el espacio se poblaba de aquellas decenas de objetos como los *hrönir* de Tlön, sino también quienes asistían experimentaban una verdadera inmersión en un mundo resignificado para la mirada y la sensibilidad y en el cual retornaban en una extensa escena el *collage*, el montaje y el fragmentarismo que habían ejercitado las antiguas vanguardias para destituir las ilusiones de las mercancías transformadas en “basurarte”:

La naturaleza está sucia, la naturaleza ha sido violada y se corre el riesgo de que desaparezca, que la naturaleza muera. Ese es el problema básico –me parece a mí– de esta época: el problema de la naturaleza. [...]. No le crean a los poetas que hablan del mar sin fondo; el mar tiene fondo y en la actualidad está transformado en basura. [...]. ¿De qué puede hablar un poeta, o de qué debe hablar un poeta, si no es de los problemas de la tribu? y ¿cuál es el primer problema de la tribu en este momento? El problema de la supervivencia (Carrasco 2007: 23).

## El “efecto Parra” en tres poetas argentinos

- 23 En aquel mismo año, la escritora argentina Graciela Speranza Speranza publicó un vasto y notable ensayo titulado *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006). En él se propuso discurrir sobre las huellas silenciosas y enigmáticas que ese artista extraordinario dejó en la capital de Argentina durante su corta estadía de nueve meses, entre 1918 y 1919, a pesar de haber declarado “Buenos Aires no existe”. En ese “vacío”, Speranza reconstruyó –y en cierto modo inventó– como “un legado evanescente” en la literatura y el arte, el “efecto argentino de Duchamp”, especie de piedra imán de todos los gestos vanguardistas. Pero podríamos vislumbrar también en esa figura el efecto de Nicanor Parra. No porque exista una influencia directa, canónica, sino porque puede verificarse un fenómeno más complejo, una especie de sintonía que permitiría vislumbrar el alcance de un legado, una transformación, un eco en experimentos poéticos que encuentran articulaciones y afinidades con los rasgos que antes resumimos. Podemos nombrar tres ejemplos en tres poetas de diversas generaciones y en tres volúmenes de poesía que abarcan varias décadas de experimentación y llegan hasta hoy: César Fernández Moreno, Esteban Peicovich y Mario Ortiz.

## 1. Ambages (C. Fernández Moreno)

24 En la revista *Zona de la poesía americana* (1963-1964), César Fernández Moreno (1919-1985) comienza a escribir los “ambages”, cuyas primeras compilaciones fueron publicadas en *Ambages* (Caracas, Monte Ávila, 1972) y en *Con ambages* (Buenos Aires, Sudamericana, 1976). Finalmente los recupera y amplía con ambages inéditos en el volumen *Ambages completos*, que apareció póstumamente en 1992. Los *ambages* reúnen en una breve frase el sentido del chiste verbal, de la metáfora sorpresiva y de la dislocación de lo obvio. Su repertorio son las frases hechas y los clisés, los defectos de la visión, los goces de lo obscuro y lo escatológico, la palabra vuelta del revés respecto de todo lugar común. Nadie definió los *ambages* mejor que el propio poeta en los “Apuntes autocríticos” que cierran el volumen: “En este libro las cosas se dicen “con” ambages, con toda clase de rodeos: insinuando por la ironía, por la ambigüedad, por la falacia, por el doble o múltiple sentido. [...]. Más modestamente, diré que a mí los ambages me parecen maquinillas de pensar, encendedores del sentir; me parecen piedritas, tosquillas de la laguna de Chascomús, donde pasé mi infancia” (1992: 203-204). Los textos componen poemas mínimos; juegos fonéticos, conceptuales o tipográficos; parodias de frases célebres o de refranes y dichos populares; apuntes deliberadamente escandalosos; precisiones sobre la poesía, la vida o la muerte. Mantienen una disposición alfabética, lo cual facilita cierto ordenamiento de lo caótico, a partir de algunos elementos estructurales cuya simulación de lo argumentativo dinamita las incongruencias del lugar común saturando sus sentidos. Por ejemplo, las cláusulas iniciadas con “pero”, “nada más fácil que...”, “no es lo mismo... que”, “más ... qué”, “¿Usted qué prefiere...?”. O bien la distribución de los *ambages* en cuadros sinópticos, en coplas, en diálogos reducidos, en series temáticas, bajo títulos comunes, palabras-vínculo o notas al pie. Se presentan como un enunciado único, sin puntuación, unidad de sentido que, al mismo tiempo, es una variación pasible de entrar en varias permutaciones. He aquí una página:

la gloria es un énfasis del qué dirán

la gramática es cosa de jóvenes

la hoguera { ilumina su propia destrucción  
 quema todo libro que se le arroje  
 pero no sin abrirlo hoja por hoja  
 se ha apagado  
 pero quién sabe qué se sigue quemando  
 va buscando su forma  
 cuando la encuentra ya es ceniza

- la huelga de los contemplativos consistiría en trabajar

la inteligencia es una refinería de azúcar impalpable

la intensidad del lenguaje es inversamente proporcional  
 al número de personas que lo intercambia\*

\* la menor es un cocktail diplomático  
 el término medio una mesa redonda  
 la mayor es el diálogo  
 acaso el monólogo<sup>1</sup>

<sup>1</sup> el diálogo viene a ser la filosofía  
 el monólogo la poesía

(1992: 89)

- 25 El conjunto es de un gran dinamismo. La analogía absurda como dinámica combinatoria y el habla cotidiana como objeto poético; el sentimiento como materia y el humor o la ironía como procedimientos; además de la militante voluntad antilírica se cruzan en los *ambages*, y en ellos pueden percibirse ecos de la antipoesía de Parra –que sin duda también se hermana con la poética de César Fernández Moreno y su “poesía existencial” desde *Argentino hasta la muerte*, publicado en 1963. No es extraño que el punto de confluencia sea además la común devoción de ambos poetas por Macedonio Fernández, sobre cuyas premisas estéticas César Fernández Moreno indagó en profundidad (Eraso 2012).

## 2. Poemas plagiados (Peicovich)

- 26 El crítico chileno Felipe Cussen analizó en Parra la escritura de poesía a partir de materiales “no poéticos” y concluye que varios poetas continuaron con ese impulso, aun cuando “ya venía desde las artes visuales en la vanguardia, con los *ready mades* u objetos encontrados de Duchamp, pero es precisamente en la década de los ’60 que sus usos literarios se acentúan en diversos contextos culturales” (2013: 16). Cussen cita los ejemplos de los *Found Poems*, del estadounidense Bern Potter; los *Poemas encontrados*, del chileno Jorge Torres y, muy acertadamente, los *Poemas plagiados*, del argentino Esteban Peicovich (1929-2018), “donde se combinan anuncios de restaurantes, descripciones botánicas o frases escuchadas” (2013: 16). No es ocioso reconocer que Peicovich recibe un efecto Duchamp respecto del *ready made* y que ese singular proyecto poético también sigue los procedimientos del poeta como *bricoleur*. Pero también podemos concluir que el efecto Parra es igualmente reconocible en aquel aspecto de reciclaje que antes mencionamos, en la reunión de elementos heteróclitos y muy especialmente en el carácter combinatorio de su *praxis*.

- 27 Desde los años sesenta y a lo largo de más de cuatro décadas, en sucesivas ediciones (1969, 2000, 2008 y la última en 2018 con 217 textos), Esteban Peicovich concibió una forma poética particular que llamó *poema plagiado*<sup>9</sup>. Consiste en descubrir y reproducir textos tomados de discursos no poéticos, orales o escritos, de muy diversa procedencia, de tal modo que puedan ser leídos poéticamente mediante el artificio de su disposición: situarlos en un libro de poemas y estructurarlos en una forma fija, que incluye no solo la información de su origen, sino también un título que induce la interpretación estética y así modifica las expectativas de recepción de dichos mensajes. En esa descripción técnica, sin embargo, se pierde lo esencial. Esteban Peicovich lo enunció en el prólogo a la primera compilación de los *poemas plagiados* (*Introducción al camelo*) “Palabras de más”, con la vibración propia de un manifiesto:

Surgió entonces una veta apasionante: descubrir toda aquella poesía no convencional, ese caudal de poesía que nadie sabe que usa y vive en la más cruda realidad. Una vuelta de tuerca, apenas un desenfoque, y la súbita aparición de una zona familiar, aunque desconocida. Junto con ella la prepotente irrupción de la sátira, producto de una época en crisis. La elección no fue ardua. O seguir escribiendo poesía literaria –suplantando hechos poéticos con palabras– o simple, llanamente, desnudar la belleza, plagiarle poemas a la realidad (Peicovich 1969).

- 28 Esa poética parece sencilla, pero son complejas y fascinantes sus premisas estéticas. La estructura relativamente fija de los *Poemas plagiados* y la aparente sencillez de su procedimiento distraen de su verdadera complejidad. Esa estructura tiene siempre tres elementos con una característica tipográfica repetida:

TÍTULO –siempre en letras mayúsculas–,  
 Texto: enunciado “plagiado” –con tipografía en redonda–,  
 (Contexto de enunciación) –entre paréntesis y en cursiva.

- 29 Véanse algunos ejemplos:

#### EL HUECO DE LA CABEZA

Tras la noche, vuelve a su ser  
 (Así me transmitió un empleado de *El Corte Inglés*, de Madrid, la excelencia –heideggeriana– de una almohada que no perdía su forma.) (Peicovich 2018: 95)

#### FIN DE LA UTOPIA

Hay lugar  
 (Texto habitual en los carteles de las playas de estacionamiento argentinas) (106)

#### LA CAÍDA

Es tan bello como es porque se formó con los trozos del cielo que cayeron a la tierra cuando el paraíso se rompió.  
 (Leyenda chilena sobre el origen del lapislázuli) (116)

#### LA PALABRA

##### Un sonido de pie

(Significado o etimología de la palabra hombre en el idioma guaraní) (116)

#### LO INDECIBLE

Pensar que...  
 Ya es la hora.  
 Ni se enteró.  
 Está amaneciendo.  
 Quién lo diría  
 (Frases triviales que según el hecho que las motiva se pronuncian con indiferencia o pena)  
 (144)

- 30 Es decir, en el *poema plagiado* se conforma el objeto artístico a partir de materiales heterogéneos que se hallan disponibles, a mano, y que se reciclan en una nueva estructura, manifestándose a través de esa selección y combinación –afín, como

anticipamos, al *ready made*–: esos materiales, aunque fragmentarios y muchas veces perecederos para la memoria cultural, son siempre discursivos. No hay aquí materialidad visual u objetiva. El poeta *bricoleur* descubre esa poesía que, al decir de Peicovich, “nadie sabe *que usa* y vive en la más cruda realidad”. Esos materiales constructivos y potencialmente poéticos forman parte del segundo elemento del poema plagiado, el texto, que proviene de ese “caudal de poesía” utilizable, multiplicada y dispersa en el mundo, pero que se halla en un contexto no poético. Escribió Peicovich en “El plagiador plagiado”:

Lo imposible sucedió: el orangután se hizo hombre y el plagiado, auxiliado por su máquina [de hacer poemas plagiados], se convirtió en plagiador. Esto es, en impune, nómada y pertinaz recolector de los frutos abandonados en los baldíos de la lengua. La tarea de rescatar poemas cautivos en textos no poéticos, resultó entonces una aventura deslumbrante. Tanto, como lo fue, en la infancia, descubrir que desde el árbol de la palabra se podía tocar la desnuda maravilla del mundo (2000).

- 31 A partir de esta cita y respecto del *bricoleur*, cabría sutlizar un aspecto. La idea del *poeta plagiado* proviene de una destitución de la figura autoral como autoridad o fuente de sentido, pero también de una disolución del hombre concreto en favor de una figura poética. Ello significa que, por un lado, en la poesía de Peicovich la figura del autor suele aparecer transmutada y usurpada por ese dúplice sujeto imaginario, que lo inviste y metamorfosea –“Nací, es un decir. / [...] / Que contengo animales no es secreto. / Pavo real, tortuga, gallo, búho”, escribió en “Curriculum” (2018: 165)– y, por otro, consecuencia de lo anterior, que el poeta *bricoleur* es entonces el sujeto imaginario de los poemas plagiados, aquel que percibe los enunciados ajenos, los selecciona, los titula secretamente o se inscribe en alguna escena personal: en otro vértigo de espejos, el sujeto imaginario *plagia* al autor, así como Dios *plagia* a la Creación y esta *plagia* en las palabras sus pájaros de azogue<sup>10</sup>.
- 32 Puesto que el carácter de los materiales recolectados “en los baldíos de la lengua” es discursivo, no hay –aunque lo parezca– una recreación de hechos y tampoco hay –aunque pueda existir en ciernes– un relato, sino una reproducción de enunciados. Esto es lo que literalmente se “plagia”, pero el plagio como procedimiento tiene un carácter más complejo. El número de poemas plagiados es fatalmente limitado, pero la variedad de textos otorga al conjunto una aguda impresión de exhaustiva continuidad. La lectura del libro no produce la idea de un proyecto que se cumplimenta de un conjunto clausurado, sino de una proliferación que no parece sino una breve muestra de la potencialidad poética del mundo, gestadora de interminables enunciados. Sin embargo, es el poeta *bricoleur* el que los reúne y transforma en tanto plagiario y su aspecto lúdico, además, parece invitar a ejercitar a muchos su microscopía perceptual y su arte combinatoria con los fragmentos del lenguaje donde baten los plurales rumores de lo real.
- 33 Como en la poesía de Parra, la risa, los lapsus del humor, el sarcasmo, componen el arsenal que dinamita con su anarquía la insistencia de las reglas y la costumbre y el orden; la creencia en la razonable compostura; los protocolos del poder y su furiosa punición. Allí mismo, en la escena más banal de la vida común, el poeta *bricoleur* descubre el velo poético de la sátira:

#### LA PROTESTA

Bombas de crema.  
Cañones de dulce.  
Vigilantes.

Bolas de fraile.

Suspiros de monja.

(Nombres que el gremio de panaderos –anarquistas– consiguió imponer en las facturas –o “masas”– que trajeron de Europa a la Buenos Aires del 1900)

- 34 En eso consiste la alquimia del verbo, el caudal de poesía de los *Poemas plagiados*: las locuciones de la “belleza” que nunca estalla donde no se la espera porque es *inesperada*.

### 3. Iconogénesis (Ortiz)

- 35 Desde su aparición en el 2000, la extraordinaria serie del poeta de Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, Mario Ortiz (1965) *Cuadernos de lengua y literatura*, que hasta el 2021 lleva once volúmenes publicados, explora minuciosamente y con extrema lucidez poética no ya la cosa mirada, sino el vínculo entre el ojo, el lenguaje y el referente, y en ellos va desde la tipografía hasta la indagación de categorías lingüísticas, como el tiempo y el espacio. No es un poeta objetivista, sino el poeta de lo que ocurre cuando los objetos desaparecen ante la vista de todos para aparecer como objetos imaginarios del poema. No es un poeta realista, sino el poeta de lo que haría lo real si siguiera leyes poéticas. No es un poeta metaliterario, sino el poeta que vive en el mundo como si la literatura fuera su fundamento. Por eso, en torno mismo de la lectura el mundo se vuelve extraño o tal vez sus contornos se aguzan como un filo, y la belleza no se arraiga como mucho tiempo atrás en la fusión de la verdad y el bien, sino en una ficción minuciosamente alucinada. La alucinación es una mirada que se desvía hacia la percepción de lo inexistente *como si existiera* y, a la vez, en la percepción de los restos, los desechos, lo minúsculo o insustancial como si fueran epifanías poéticas a través de las cuales el poeta perceptor es *otro*. Todo esto desarrollado en una sintaxis casi argumentativa cuyo mejor instrumento es la prosa, no el verso.
- 36 “En cierta época dejé de escribir, pero encontré un yuyo con flores en una esquina, lo observé con cuidado una y otra vez, y recuperé el lenguaje. Así de simple. [...]. Volver a sí mismo para ser otro. Reescribir hasta que el texto se abra a lo inaudito. Narciso fue el reflejo vacío que se volvió narciso en la quietud de un espejo líquido” (2014: 10). Este fragmento pertenece al volumen VIII de *Cuadernos de Lengua y Literatura*, cuyo primer capítulo se inicia a partir del hallazgo de un *artefacto*. El vocablo, que ya evoca el de Parra, se refiere en este caso literalmente a un resto, otro desecho industrial: un viejo televisor marca *Zenith* arrojado junto a un árbol, en un rincón lleno de malezas, que el poeta encuentra por azar cuando pasaba en bicicleta por su ciudad natal. “Del artefacto solo quedaban partes de los costados laterales y el marco de la pantalla, ahora completamente vacía” (2014: 13), además de los restos de algunos pocos componentes, informa el texto. El poeta lleva el gabinete vacío del artefacto a su casa y lo sitúa frente a los racimos de uva que van creciendo en el jardín, como si fuera un lentísimo serial de la naturaleza en el ciclo de la vida y de la caducidad.
- 37 Varios años después, el motivo que abre el volumen XI de *Cuadernos de Lengua y Literatura*, cuyo nombre es *Tratado de iconogénesis*, es el hallazgo, en el mismo lugar, de *otro televisor* abandonado marca *Sharp*. Lo que era una contingencia la primera vez, se vuelve orden analógico la segunda, pero en este televisor la pantalla está intacta y en ella se reflejan las hojas, las ramas y los racimos. Ortiz llama “surrealismo chatarrero” a este “azar objetivo” que une un desperdicio con los elementos naturales junto al hecho en apariencia mágico de dos apariciones similares.

38 Esa poética construida o motivada a partir de los desechos lo conecta de inmediato con la poesía objetual de Parra y, al mismo tiempo, con el *bricoleur*. Pero desde estas cosas fragmentarias, rotas o degradadas y arrojadas al mundo, el poeta puede realizar una acción doble: por un lado, descubre las cosas que tienen “la capacidad de generar imágenes, cuya potencia habilita una galaxia de ideas y derivas” (2012: 25). En esto consiste la cualidad *iconogénica* de los objetos encontrados, como los dos televisores. Esa acción poética es homóloga al despertar las energías significantes de los restos mediante la inscripción poética en los “trabajos prácticos” de Parra. Por otro lado, el poeta, siguiendo una premisa de Francis Ponge, puede “reparar lo irreparable” al situarse de parte de las cosas en lo que hay y está allí. En el *Tratado de Iconogénesis* este proceso reparatorio puede restituir al mundo lo perdido a partir de lo imaginario, aunque desplegado a través de un recorrido por la ciudad de Bahía Blanca para hallar, como levísimos mojones de lo real, los datos mínimos ofrecidos a una consciencia perceptora que, a partir del registro de lo dado, produce una serie indefinida de conexiones analógicas. El poeta declaró en una entrevista de 2021:

Me interesan mucho las ruinas y las cosas viejas, abandonadas y destruidas, porque allí se encierra una historia de uso. Eso tuvo vida. Alguien lo empleó, lo habitó, lo transitó. Esto es particularmente dramático en una sociedad de consumo masivo y descarte, donde todo se vuelve efímero. Entonces recuperar la destrucción y llevarla al lenguaje es una forma de devolverlo a la vida, a un uso imaginario. La escritura lo repara (Frieria 2021).

39 El vínculo con el legado de Parra es, de nuevo, evidente. Parte de esa experiencia poética consiste, por ejemplo, en situar un conjunto de objetos cuyos nombres en español se designan con carteles; luego en combinar y mezclar esos nombres respecto de los objetos y, finalmente, quitarles los carteles con el nombre para que las cosas se eleven en el mundo como si fuesen vistas por primera vez. La serie de experimentos lingüísticos y visuales que Ortiz registra en su *Tratado de Iconogénesis* son numerosos y a la vez poseen la minuciosidad ligera de un satori mientras asiste y regresa “al espesor de lo concreto”. Y a la vez ese espacio que se ahonda de imaginario en la ciudad, se vacía de imagen en el recuerdo del crimen que invisibiliza, y allí se advierte entonces que la vertiginosa proliferación imaginaria es también, como observa Sandra Contreras en la contratapa, “política y social”, todo lo contrario de lo *in-imaginable*:

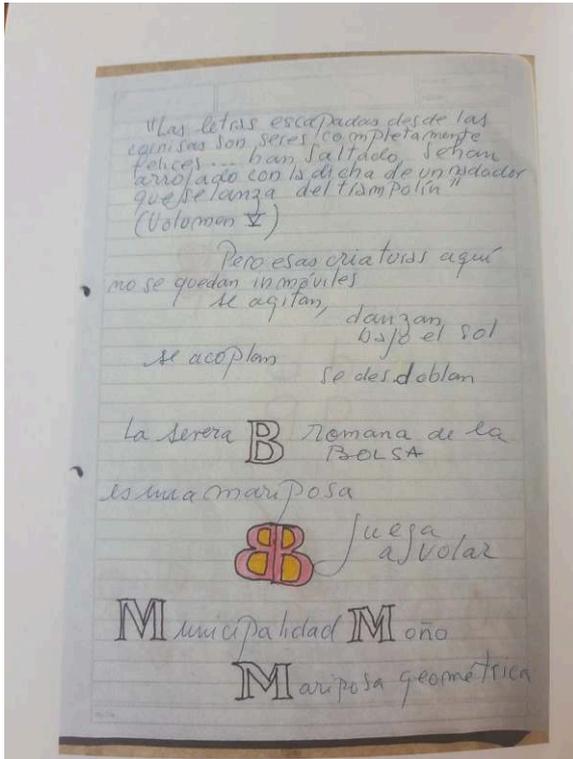
yace invisible la no-imagen, lo inimaginable: la montaña de cadáveres de aborígenes apilados en el centro mismo del paseo a la que el comandante Orquera ordenó prenderle fuego después de reprimir el gran malón de 1859 ante la mirada atónita de los aborígenes que sobrevivieron, obligados a contemplar ese espectáculo horroroso y aleccionador, también la represión que el diario [*La Nueva Provincia*, de Bahía Blanca] justificaba y promovía durante la última dictadura en estrecha relación con la Armada y el Ejército.

Lo invisibilizado.

Los desaparecidos (2021: 51).

40 Otro punto de coincidencia con Parra es el uso de ciertos procedimientos, ya que no solo la iconogénesis es similar a los restos y fragmentos de objetos como acumuladores de energía poética, sino también el uso de inscripciones y grafismos, de fotografías de cosas y de teorizaciones inmediatas que pueblan la experiencia poética. La deriva de la página impresa a la página manuscrita con la caligrafía personal como parte del volumen poético tiene plena coincidencia entre Ortiz y Parra, cuyos trazos reconocemos de inmediato a fuerza de repetición. A partir de la página 92 del volumen, la tipografía de la página del libro salta a la página 93 bajo la forma de varias hojas de

cuadernos manuscritos y dibujados por el poeta, como “un salto a través de la birome para que todo se deposite en este cuaderno”, hasta retomar luego en la página 107 “la tipografía convencional”. He aquí una de esas páginas:



(100)

- 41 Como un ancho caleidoscopio, los objetos, los desechos, las minuciosas formas de las cosas, las letras manuscritas que a su vez mutan en diagramas y en nuevos alfabetos, los objetos del mundo son pasibles, como quería Lezama Lima, de multiplicarse en eras imaginarias, en sucesivas extensiones que van ganando lo real, no para cubrirlo como una idealidad, sino para exaltarlo. Curiosamente aquel iconoclasta, aquel hereje al que el abate Bergier llamaba energúmeno como un ser diabólico, provoca la interminable herencia de los hacedores de imágenes, como una redención y un reparo de la tierra dañada. “Somos seres esencialmente imaginativos como nuestros hermanos los animales –concluye Ortiz–, criaturas sentadas en la cuenca de nuestros propios globos oculares que ven imágenes sobre la pantalla de la retina del mismo modo en que se refleja una letra sobre dos espejos” (2021: 108). Como una resistencia a las imágenes traumáticas que persisten, el legado de Parra continúa gestando una interminable serie de objetos poéticos como una forma límpida de la resistencia. Su legado no concluye.

## BIBLIOGRAFÍA

Abate Bergier, *Diccionario de Teología*, t. 2, Madrid, Imprenta don Primitivo Fuentes Editor, 1846.

- Beckett, Samuel, *Fin de partie*, París, Minuit, 1957.
- , *Le Monde et le Pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement*, París, Minuit, 2014.
- Blanchot, Maurice, "La voz narrativa (El 'él', el neutro)", *De Kafka a Kafka*, México, FCE, 1991, p. 223-240.
- Benedetti; Mario, "Nicanor Parra o el artefacto con laureles", *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972, p. 41-63.
- Cano Reyes, Jesús, "Nicanor Parra y la fuente de Duchamp: desacralización, apropiacionismo y la poesía de los objetos", *Revista Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales* n° 47, 2020. Web. Consultado el 01/06/2021.
- Carrasco, Iván, *Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago, 2007.
- Cussen, Felipe, "Versos sueltos, lugares comunes, poemas encontrados", *Acta Literaria* n°46, 2013, p. 9-19. Web. Consultado el 01/06/2021.
- Duchamp, Marcel, *Marcel Duchamp concentrado*. Selección de Juan Calzadilla. Caracas, Tropykos, 1992.
- Eagleton, Terry, *La cultura y la muerte de Dios*, Buenos Aires, Paidós, 2017. Traducción de Fermín Rodríguez.
- Eraso, Cecilia, "Codear dentro a Macedonio es lo primero en poesía: César Fernández Moreno lector de Macedonio Fernández en el sesenta", *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), 7-9 de mayo 2012. Web. Consultado el 01/06/2021.
- Fernández Moreno, César, *Ambages completos*, Buenos Aires, De la Flor, 1992.
- Friera, Silvina, "Mario Ortiz, reciclador del 'surrealismo chatarrero'", *Página/12*, 5 de julio de 2021. Web. Consultado el 01/06/2021.
- Gumucio, Rafael, *Nicanor Parra, rey y mendigo*, Santiago de Chile, UDP, 2018.
- Jitrik, Noé, *El no existente caballero*, Buenos Aires, Megápolis, 1975.
- Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964.
- Lihn, Enrique, "Soliloquio del individuo", Ángel Flores y Dante Medina (comp.), *Aproximaciones a Enrique Lihn*, Guadalajara, EDUG/Universidad de Guadalajara, 1991, p. 185-190.
- Marras, Sergio, "Nicanor Parra: Materiales de demolición", *América Latina: Marca registrada*, Santiago de Chile, Zeta, 1992, p. 367-390.
- , *Materiales de demolición*. Film documental (2012). Web. Consultado el 01/06/2021.
- Milan, Eduardo, "Dar salida, denso. Un ensayo sobre poesía desde lo que se siente", *Vallejo & Co.*, 6 de mayo 2017. Web. Consultado el 01/06/2021. También incluido en: *Derrotero. Sentido de un destino*, Madrid, Amargord, 2014, p. 54-77.
- Monteleone, Jorge, "La epifanía urgente. Poemas plagiados, de Esteban Peicovich", *Hispanic Poetry Review* v. 10, n° 1, 2013.
- Morales, Leónidas, *Conversaciones con Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Universitaria, 1991.
- Ortiz, Mario, *Cuadernos de lengua y literatura: Volumen VIII. Conectores temporales*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

- , *Tratado de Iconogénesis: Tratado de Lengua y Literatura volumen XI*, Buenos Aires, Leteo, 2021.
- Parra, Nicanor, *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Universitaria, 1969.
- , *Obras públicas*. Catálogo de la muestra. Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio de la Moneda, 2006.
- , *Artefactos visuales*, Catálogo de la muestra, al cuidado de Catalina Parra, Hernán Edwards y Marcel Cortés Monroy, Concepción, Universidad de Concepción, 2002.
- , *Obras completas & algo †*. Vol. I (1935-1972) y vol. II (1975-2006). Edición establecida y anotada por Niall Binns e Ignacio Echevarría, con la colaboración de Adán Méndez, Santiago de Chile, Galaxia Gutenberg, 2011.
- Peicovich, Esteban, *Introducción al camelo*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.
- , *Poemas plagiados*, Madrid, Germanía, 2000.
- , *Poemas plagiados*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2008.
- , *Poemas plagiados*, Buenos Aires, Club Burton, 2018.
- Ricagno, Alejandro y Varela, Mario, "Nicanor Parra", *18 Whiskys* n° 1-2, diciembre 1990, Buenos Aires, p. 26-30. Web. Consultado el 01/06/2021.
- Tomkins, Calvin, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Piglia, Ricardo, "Neruda es el poeta de las efemérides; Parra es el poeta de todos los días", *The Clinic* n° 52: número extraordinario dedicado a Nicanor Parra, 21 de octubre 2004. Web. Consultado el 01/06/2021.
- Piña, Juan Andrés, "Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón", *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Pehuén, 1990, p. 13-51.
- Porrúa, Ana (Coord.), "Dossier Nicanor Parra", *El jardín de los poetas. Revista de poesía y crítica de poesía latinoamericana*. a. IV, n° 6, primer semestre 2018, p. 87-197. Web. Consultado el 01/06/2021.
- Speranza, Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.

## NOTAS

1. En una de sus tantas alusiones a Macedonio Fernández, al que consideraba "el más grande de todos", explicó en un reportaje hacia 1990: "antes pongo a Macedonio, "Eterna Novela sin Mundo". El (Macedonio) dice que hasta ese momento en que escribía *Museo de la novela de la Eterna* o *No todo es Vigilia la de los ojos abiertos*, había historiadores pero no novelistas. Historiadores de noticias verdaderas y falsas; pero la novela nada tiene que ver con la historia ni con los personajes. El habla de la novela sin mundo. Macedonio estaba mucho más cerca que nosotros de la opacidad. La poesía como lenguaje que deviene opaco" (Ricagno y Varela 1990: 29).
2. Una actualizada y aguda revalorización conceptual y estética del legado de Nicanor Parra puede examinarse en los ensayos publicados en el "Dossier Nicanor Parra" coordinado por Ana Porrúa (2018: 87-197) para la revista *El jardín de los poetas*, n° 6. Además de la presentación de Porrúa, incluye artículos de Edgardo Dobry, Eduardo Milan, Verónica Stedile Luna, Liliana Ramos Collado, Gerardo Jorge y un reportaje a Bruno Ministro.
3. Otra perspectiva crítica sobre este mismo poema puede leerse en Lihn 1991.

4. “*Energúmeno*: Hombre poseído de demonio. Algunos autores antiguos y modernos sostuvieron que esta palabra en la Sagrada Escritura sólo significa las personas que remedan las obras del diablo y hacen cosas extraordinarias que parecen sobrenaturales. Probaremos lo contrario en las palabras **poseído, posesión**. El concilio de Orange excluye a los *energúmenos* del presbiterado y las priva de las funciones de su orden si son demoniacos o se hicieron tales después de su ordenación. La práctica de la Iglesia primitiva era tener a los *energúmenos* en la clase de los penitentes, orar particularmente por ellos y aplicarles los exorcismos. Como los más eran paganos, después que curaban se los instruía y regularmente recibían el bautismo” (Abate Bergier 1846: 158).

5. En la carta abierta al presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, Luis Merino Reyes, a raíz de las hostilidades recibidas por haber compartido un té con Pat Nixon en la Casa Blanca el 14 de abril de 1970, lo cual le valió la cancelación de su función de jurado en el premio Casa de las Américas por “considerar incompatible esa función con su presencia en la Casa Blanca”, Nicanor Parra alude directamente a ese poema: “El Energúmeno –señor Presidente– es un sujeto contradictorio, rebosante de vida, en conflicto permanente con los demás y consigo mismo. De un Energúmeno chileno puede esperarse prácticamente todo. Se abanica con la propia idea de revolución. Nuestros enemigos no son los marxistas ni los capitalistas, sino los pelotudos de siempre (no se ponga colorado), los tontos solemnes, los conformistas incondicionales, tanto de derecha como de izquierda. En una palabra, los robots” (Parra 2011, I: 977). Sobre los detalles de este suceso, véanse las notas de la edición de Niall Binns e Ignacio Echevarría (1973-980) y, asimismo, Gumucio (2018).

6. Remitimos a la reproducción de las postales en Parra 2011, I: 313-556 y a las notas correspondientes, p. 981-998. Véase también el catálogo de la muestra *Obras Públicas* (Parra 2006) y los artículos críticos reunidos en el catálogo de la muestra *Artefactos visuales* (Parra 2002). No nos referiremos aquí al antecedente del periódico mural *Quebrantahuesos* (véase Parra 2011, I: 693-703 y las nota correspondiente p. 1026-1034).

7. El *bricoleur* debe componer con lo que está a su alcance, un conjunto de instrumentos y de materiales heteróclitos que no se relacionan con un proyecto predeterminado, sino con el resultado contingente que le permite conformar, renovarse o conservar aquellos *residuos* de construcciones y destrucciones previas. El carácter *recolectado* de esos materiales que, para el *bricoleur*, se hallan disponibles y listos para ser usados y a la vez transformados –es decir, modificados de cualquier otro modo, muy diverso de su utilidad primordial o de su cualidad intrínseca, propia– tiene también, para el propio Lévi-Strauss, relación con lo mitopoético: “el *bricolage* nos explica que, para la reflexión mítica, la totalidad de los medios disponibles debe ser también implícitamente inventariada o concebida, para que pueda definirse un resultado que será siempre una componenda entre la estructura del conjunto instrumental y la del proyecto. Una vez realizado, este último estará, por lo tanto, inevitablemente dislocado en relación con la intención inicial (por lo demás, un simple esquema), efecto que los surrealistas han nombrado felizmente como ‘azar objetivo’. Pero hay más: la poesía del *bricolage* le viene también, y sobre todo, de que no se limita realizar o ejecutar; ‘habla’, no solamente con las cosas, sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitaciones, el carácter y la vida de su autor. Sin lograr totalmente su proyecto, el *bricoleur* pone siempre algo de él mismo” (Lévi Strauss 1964: 42).

8. Un sintético pero lúcido análisis de las principales características de los artefactos visuales (“Justificación teórica”, a cargo de Cristina Diez, Carlos Dura, Amparo Rico y Sonia Mattalía) puede leerse en Parra 2002: 14-16. Un reciente artículo del investigador Jesús Cano Reyes (2020) contiene una precisa descripción de los dos “trabajos prácticos” que citamos más arriba: “Parra trabaja conceptual y materialmente con los restos de la sociedad de consumo. [...]. Al mismo tiempo que, por la alquimia de la palabra, el simple

papel arrugado se transmutaba irónicamente en obra de arte (ya no necesariamente fallida), el juego de palabras –muy duchampiano– remitía inevitablemente a las ‘sobras de arte’, devolviendo lo artístico al terreno del desecho. De forma paradójica, ese desecho artístico terminaba por encontrar su espacio en la exhibición consagratoria del museo. Otro Trabajo Práctico consistía únicamente en una botella de vidrio de Coca-Cola acompañada del lema ‘Mensaje en una botella’, pero en su simplicidad constituía una crítica corrosiva al capitalismo: el halo romántico en el gesto del naufrago que escribe unas palabras de urgencia y vital importancia a un interlocutor desconocido era reemplazado por el mensaje adherido a la botella (un mensaje vacío, que lo único que anuncia es una marca) y replicado innumerables veces”.

9. Analizamos con detalle *Poemas plagiados* vinculándolo con la obra literaria de Peicovich en “La epifanía urgente. *Poemas plagiados*, de Esteban Peicovich” (Monteleone 2013: 1-27). Resumimos aquí algunas conclusiones de ese trabajo.

10. Como Parra lo predicó de sí mismo, el poeta José Tono Martínez también convoca la figura del poeta *bricoleur* para el autor de los *Poemas plagiados*: “El papel del poema plagiado es aquel que Lévi-Strauss reserva para el pensamiento mítico, para el hombre adicto del bricolaje, eso es, para el que trabaja con los elementos heteróclitos que ya están, que tiene al alcance de la mano. Aquí se inscribe el quehacer de Peicovich: reorganiza la realidad con un universo constreñido; los signos que emplea proceden de otras construcciones: libros, periódicos, conversaciones, recuerdos, etc. Siguiendo el símil del pensador francés, decimos que el poema plagiado es la primera voz que surge tras el vendaval que ha arruinado la ciudad. Es una actitud liberadora, opuesta al sin sentido” (Peicovich 2008: 152).

## RESÚMENES

El interminable legado poético de Nicanor Parra comienza con la antipoesía que, en paralelo, disuelve la figura del yo para sustituirla en una sucesión de mascaradas: el sujeto neutro, el energúmeno y luego el pragmático poeta *bricoleur* que acompaña la disolución de la identidad. La creación de los *artefactos* es el primer síntoma de un estallido que prosigue en un creciente proceso de espacialización, que desde los poemas visuales a los poemas objetuales, tributarios a su modo del *ready made* de Duchamp. La praxis combinatoria del arte poética de Nicanor Parra y sus artefactos tiene ciertas continuidades en la obra de tres poetas argentinos de tres generaciones: los *ambages* César Fernández Moreno, los *poemas plagiados* de Esteban Peicovich y el *Tratado de Iconogénesis* de Mario Ortiz. El carácter liberador de las prácticas poéticas de Nicanor Parra extiende hasta bien entrado el siglo XXI su revolucionario legado en la poesía escrita en español

L'interminable héritage poétique de Nicanor Parra commence par l'antipoésie, où il y a une dissolution de la figure du moi qui la remplace par une succession de mascarades : le sujet neutre, l'énergumène puis le poète *bricoleur* pragmatique qui accompagne la dissolution de l'identité. La création des *artefacts* est le premier symptôme d'une explosion qui se poursuit dans un processus croissant de spatialisation, des poèmes visuels aux poèmes objets, issues à leur manière des *ready made* de Duchamp. La praxis combinatoire de l'art poétique de Nicanor Parra et de ses artefacts a

certaines continuités dans l'œuvre de trois poètes argentins de trois générations : les *ambages* de César Fernández Moreno, les *poèmes plagiés* d'Esteban Peicovich et le *Tratado de Iconogénesis* de Mario Ortiz. Le caractère libérateur des pratiques poétiques de Nicanor Parra prolonge son héritage révolutionnaire dans la poésie écrite en espagnol jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle.

The endless poetic legacy of Nicanor Parra starts with the antipoetry and, in parallel, dissolves the figure of the self, to be substituted by a succession of masquerades: the neutral subject, the madman, and the pragmatic poet *bricoleur* that accompanies the dissolution of identity. The creation of the *artefacts* is the first symptom of an outbreak which pursues an increasing process of spatialization which goes from his visual poems to the objectual poems, that are, in their way, a tribute to Duchamp's *readymade*. The combinatory praxis of Nicanor Parra's poetic art and his artefacts show continuities with the work of three Argentine poets which belong to three generations: César Fernández Mofreno's *ambages*, Esteban Peicovich's *poemas plagiados*, and Mario Ortiz' *Tratado de Iconogénesis*. The liberating character of Nicanor Parra's poetic practices extend their revolutionary legacy to the XXI Century in written poetry in Spanish language.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** Poésie, artefactos, poèmes visuelles, bricolage

**Palabras claves:** Poesía, artefactos, poemas visuales, bricolage

**Keywords:** Poetry, Artefacts, Visual Poems, bricolage

## AUTOR

JORGE MONTELEONE

jorgejmonteleone@yahoo.com.ar

CONICET / ILH-UBA / UNTREF