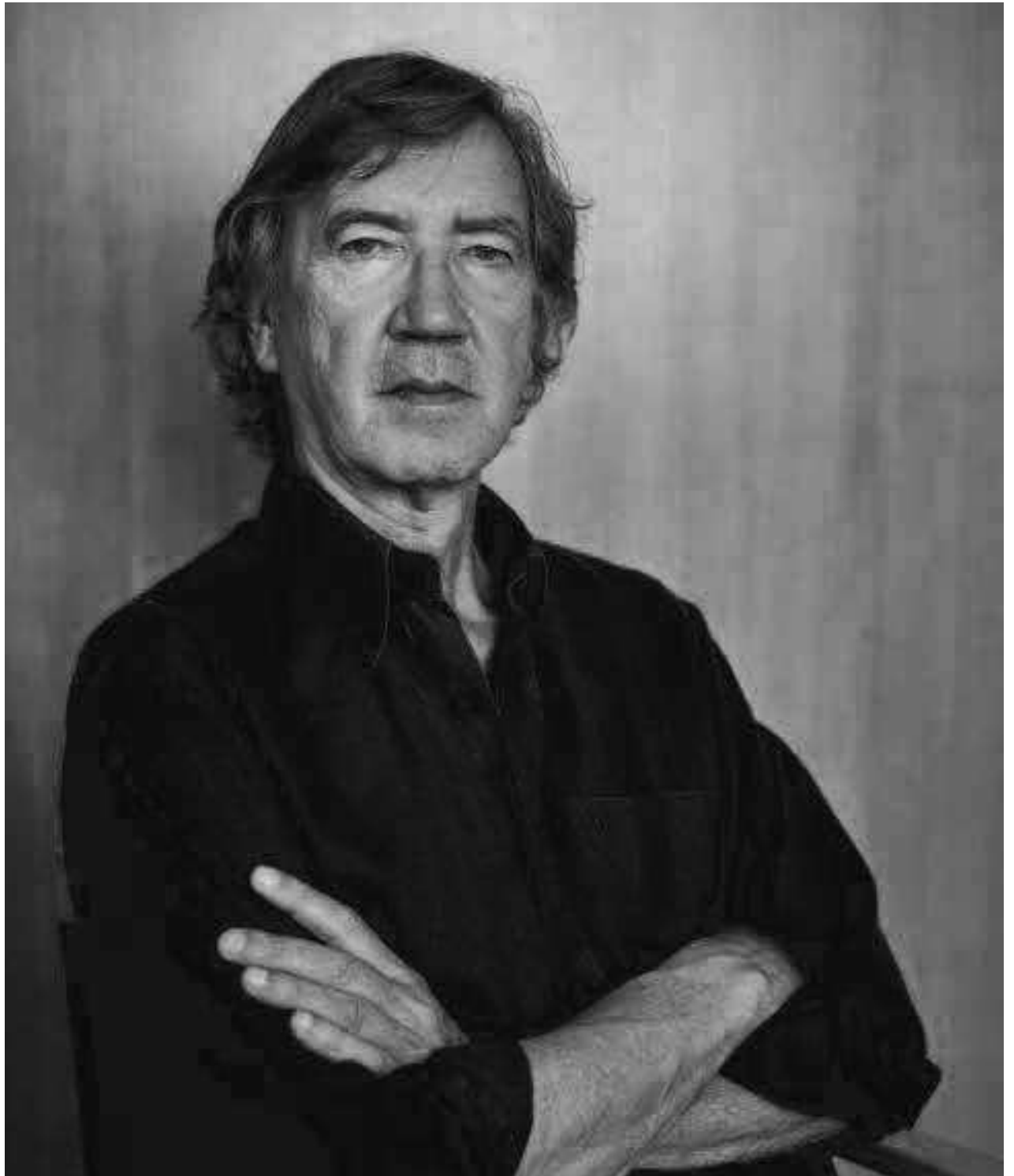


CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



PUNTO DE VISTA

Textos de Juan Maura, Anna Caballé,
Juan Arnau, David Lorente,
Milena Rodríguez y Álvaro Salvador

ENTREVISTA

Rafael Argullol

MESA REVUELTA

Textos de
Javier Arnaldo y
Juan Fernando Valenzuela

Fotografía de portada © Pol Rebaque

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4
CP. 28040, Madrid
T. 915838401

Director
JUAN MALPARTIDA

Redacción
Cristian Crusat
Carmen Itamad Cremades Romero

Administración
Magdalena Sánchez
magdalena.sanchez@aecid.es
T. 915823361

Subscripciones
M^a Carmen Fernández
mcarmen.fernandez@aecid.es
T. 915827945

Imprime
Estilo Estu Graf Impresores, S.L
Pol. Ind. Los Huertecillos, nave 13
CP. 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal
M.3375/1958
ISSN
0011-250 X
Nipo digital
502-15-003-5
Nipo impreso
502-15-004-0

Edita
MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica
Jesús Manuel Gracia Aldaz

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Jorge Manuel Peralta Momparier

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Lain Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:
<http://publicaciones.administracion.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:
www.cervantesvirtual.com

Nº 797

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PUNTO DE VISTA

- 2 *Juan Maura* – Mujeres españolas y portuguesas en la pesca de la ballena (Terranova, siglo XVI)
14 *Anna Caballé* – Camilo José Cela y Francisco Umbral: historia de una amistad (1961-2002)
28 *Juan Arnau* – La tentación geométrica: el matemático, la princesa y los espíritus
38 *David Lorente Fernández* – Travesías oníricas por paisajes diurnos
48 *Milena Rodríguez Gutiérrez* – Contrapunteo del ojo y del oído: Nicanor Parra y Nicolás Guillén
66 *Álvaro Salvador* – Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum

ENTREVISTA

- 78 *Beatriz García Ríos* – Rafael Argullol: «Lo poético no es un género, es una actitud espiritual expresada literariamente»

MESA REVUELTA

- 92 *Javier Arnaldo* – La Gran Guerra. El arte de la profecía entre los primeros artistas de la abstracción
106 *Juan Fernando Valenzuela* – El mundo de los salones

BIBLIOTECA

- 118 *Manuel Arias Maldonado* – Mirar de nuevo el Holocausto
122 *Juan Ángel Juristo* – De la anhelante necesidad de una épica
126 *Julio Serrano* – Editores de ayer
129 *Mario Martín Gijón* – Esperando a los bárbaros
133 *Cristian Crusat* – El espejo y la máscara
137 *Carmen de Eusebio* – Juan Manuel Silvela, la intimidad y la calle
141 *Eduardo Moga* – La ciudad desolada
145 *Isabel de Armas* – Una reconstrucción del horror



Contrapunteo del ojo y del oído: Nicanor Parra y Nicolás Guillén

Por Milena Rodríguez Gutiérrez

En 1962, Nicanor Parra pronuncia el «Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda» ante el autor de *Residencia en la tierra*, con motivo del nombramiento de Neruda como miembro honorario de la Universidad de Chile. En ese discurso, Parra alude al *Canto general*, que coloca, junto a *Martín Fierro*, como las «obras máximas de la literatura hispanoamericana» (*Discursos*, 19). A continuación, menciona los nombres de varios poetas hispanoamericanos, a los que considera, junto a Neruda, autores de obras muy «categorías». Nombra a cinco poetas; cuatro de ellos constituyen nombres predecibles: los chilenos Vicente Huidobro y Gabriela Mistral, junto a Darío y Vallejo; el quinto es, acaso, un nombre que puede resultar menos esperado en boca de Parra; se trata del cubano Nicolás Guillén (19). ¿Por qué elige Parra a Guillén? ¿Por qué lo ubica entre estos cinco nombres fundamentales de la poesía hispanoamericana? Sería el propio Parra quien tendría que responder. Sin embargo, la anécdota referida da cuenta de una indudable admiración de Parra hacia Guillén (¿y acaso de algo más?), y me servirá como pretexto para formular las preguntas que voy a hacerme a lo largo de este artículo y que intentaré contestar: ¿Es posible establecer relaciones, asociaciones, conexiones, confluencias entre la obra poética de dos poetas tan significativos para la literatura latinoamericana, pero aparentemente lejanos entre sí, como Nicolás Guillén (Cuba, 1902-1989) y Nicanor Parra (Chile, 1914)? A ambos los separan los distintos momentos históricos en los que comienzan a escribir

(los años veinte, Guillén; mediados de los treinta en el caso de Parra),¹ las generaciones, y las tradiciones particulares de los países a los que pertenecen: Chile y el Cono Sur, Parra; Cuba y el Caribe, Guillén. Pero, sobre todo, los separan sus propias obras poéticas, muy sólidas ambas, pero también muy diferentes entre sí según sus propuestas. La crítica apenas los ha relacionado; sin embargo, ¿es posible vincular la poesía mulata de Nicolás Guillén con la antipoesía de Nicanor Parra?

CERCANÍAS, AFINIDADES, ENTRE GUILLÉN Y PARRA

Acaso la primera cercanía o afinidad entre Nicolás Guillén y Nicanor Parra sea el hecho de que en la de obra de ambos son determinantes –con gran intensidad, pero a la vez desde concepciones muy personales, muy originales– los presupuestos vanguardistas, entendidos en un sentido amplio.

La crítica reconoce la influencia de las vanguardias en la poesía de Guillén en concreto y, sobre todo, de esa moda europea de lo africano, de lo negro, que sin duda es decisiva en su obra, como en otros poetas afroantillanos de la época. Pero la poesía negra, negrista, afroantillana, afrocubana o mulata (tal vez este último sea el nombre más apropiado)² de Guillén es, sin duda, una de las manifestaciones más interesantes y originales de la vanguardia hispanoamericana, al incorporar lo negro no como algo exótico, como se había hecho en Europa, sino como algo propio, autóctono. Lo negro, en Guillén, no es, como para el Apollinaire de «Zone», un lejano fetiche de Oceanía

o Guinea, «Cristos de otra forma y de otra creencia», «Cristos inferiores de las oscuras esperanzas» (15); para Guillén lo negro es lo que tiene al lado; es raíz de la identidad caribeña y cubana y de su identidad mulata; con su poesía, como él mismo dijera, «la moda resultó modo» («Charla en el Lyceum», 298); su resultado mayor es el poema-son, que constituye, en las distintas variantes en que lo construyó, el gran hallazgo de su obra,³ de la poesía cubana y caribeña.

Por su parte, la llamada antipoesía de Parra, ha sido considerada postvanguardista o neovanguardista;⁴ se trata de un proyecto que tiene también su fundamento en las llamadas vanguardias históricas, aunque muestre su rechazo a ciertas actitudes e ideas de autores vanguardistas; rechazo que encontramos, por ejemplo, en su «Manifiesto» (1963), incluido en *Obra gruesa*: «Los poetas bajaron del Olimpo. / [...] Nosotros condenamos / [...] La poesía del pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso.» (*Obra gruesa*, 163-167), clara referencia a Huidobro, Neruda y de Rokha. El propio Parra se ha referido a la influencia de la «savia surrealista» («Poetas de la claridad», 48) en su obra, a esa especie de «surrealismo criollo» (48) del antipoema. Pero creo que podríamos decir también que Parra practica una especie de estilo dadá muy personal, a pesar de otra declaración del «Manifiesto» alusiva al dadaísmo: «El pensamiento no nace en la boca / Nace en el corazón del corazón» (164). Y es que la negación, que distingue la antipoesía de Parra, es el rasgo esencial de Dadá;

«Dadá no significa nada», recordemos, decía Dadá (Tzara, *Siete Manifiestos Dadá*, 13), esa vanguardia que se burló de todo y también, como hace Parra, de las otras vanguardias y de sí misma.⁵ No voy a extenderme en este punto, que podría constituir por sí solo un artículo, pero añado algunos comentarios: escribía André Gide que Dadá no era una empresa de construcción, sino de demolición (Béhar, *Dadá...*, 25) y ¿no es ésa también la apuesta principal de la poesía de Parra? Como escribe Iván Carrasco, lo que busca la antipoesía de Parra, en sus diversas expresiones, son «formas de demoler el arte» (114). Creo que sería bien interesante comparar a Parra con Tristán Tzara. Decía Tzara: «Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear» (24). ¿No parece casi de Parra –si cambiamos la palabra *Dadá* por *antipoesía*– esta *invitación* de Tzara: «Suscríbese a Dadá el único Préstamo que no rinde nada.»? (*Siete Manifiestos...*, 58). Sería posible imaginar un artefacto parreano surgido de la siguiente propuesta del dadaísta Ribemont-Dessaignes:

«Se podría construir una máquina de hacer política, con leva automodificable, y así reemplazar con ventaja el centro gubernamental; como una especie de maquiavelo automático, esta máquina mantendría la vida política de un país con una precisión impresionante, proporcionaría todas las combinaciones necesarias para su salud, e impediría su senilidad» (Béhar, *Dadá...*, 52).⁶

Podemos hablar así de rasgos vanguardistas claramente identificables tanto

en la poesía mulata de Guillén como en la antipoesía parreana, si bien se manifiestan de diversa manera y con distintas intensidades: el carácter experimental; la actitud antiartística y antiliteraria; el rechazo de lo solemne; la actitud provocadora, la irreverencia o la idea de libertad en el arte. Uno y otro pertenecen a esa tradición de la ruptura que destaca Octavio Paz. En ambos es sobresaliente, muy acusado, ese propósito de *épater le bourgeois*, que se ha entendido como escandalizar al burgués, ponerles zancadillas a los espíritus vulgares, provocar al biempensante, y que Fernández Retamar, siguiendo a Mariátegui, considera el rasgo que otorga el sentido más revolucionario a las vanguardias, carácter que estaría «en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués» («La vanguardia en la literatura hispanoamericana», 156). Este rasgo, befa o repudio del absoluto burgués se lee de manera implícita, pero nítida, en la poesía de Guillén. Parra, mucho más metapoético, incluye en sus poemas declaraciones explícitas en esta dirección, como en el ya citado «Manifiesto», donde reprocha a los poetas vanguardistas haber sido, en realidad, «unos reverendos poetas burgueses» (*Obra gruesa*, 165), y donde sigue apostando por el repudio y la befa del absoluto burgués, pero ya no como se hizo, según él, en épocas anteriores, con poemas que no asustan al pequeño burgués –«tiempo perdido miserablemente»–, sino con una poesía que sea como una especie de golpe en el estómago: «El pequeño burgués no reacciona / Sino cuando se trata del estómago» (166).

El segundo elemento común podría ser el hecho de que la poesía guilleana y la parreana pertenecen, ambas, a la que podríamos llamar la tradición poética comunicante de la poesía hispanoamericana, por decirlo con el término que usara Mario Benedetti en su libro de 1972 *Los poetas comunicantes*, que recogía sus conversaciones con, entre otros, Cardenal, Roque Dalton, Eliseo Diego y, por supuesto, el propio Parra.⁷ Ni Guillén ni Parra se identificaron con la poesía hermética; ambos eligieron escribir para el lector común. Sobre Guillén, dice Fernández Retamar, que es el suyo un «lenguaje llano, que nunca se alborota en metáfora» (*El son de vuelo popular*, 68). Por su parte, Parra ha defendido «el canon de la claridad conceptual y formal» (*Poetas de la claridad*, 47). Asociada a esta característica, encontramos otra bien notoria, y es la presencia del lenguaje cotidiano, común, y aun lo marginal, lo prosaico, fundamental en la obra de ambos. Guillén introdujo en su obra personajes populares, negros y mulatos: *Bito Manué*, la mulata, el negro bombón, y habló con ellos, o como ellos, en un lenguaje que nada tenía de elitista. La intención comunicante de Parra es, por otro lado, muy evidente; según afirma Marlene Gottlieb, «el antipoema es el vanguardismo llevado al pueblo» («Del antipoema al artefacto...», 24). Leamos: «Hay que decir las cosas como son: / [...] Los resplandores de la poesía / Deben llegar a todos por igual / La poesía alcanza para todos» (*Obra gruesa*, 167).

La tercera cercanía podría ser la gran importancia que ambos poetas conceden a la tradición popular. Par-

te de la poesía de Guillén ha sido vista como poesía neopopularista; es decir, se ha ubicado dentro de esa tendencia, o «actitud» (Rodríguez Rivera, «Nicolás Guillén...», 350), que recicla la poesía popular española, incorporando a ella «el espíritu renovador» de la época (350). Por cierto que el Lorca neopopularista del *Romancero gitano* constituye una influencia para el cubano y para el chileno, influencia que en el caso de Guillén se advierte, sobre todo, en algunos poemas de *Sóngoro Cosongo* (1931), como «Velorio de Papá Montero»;⁸ y que en Parra encontramos en su primer libro, *Cancionero sin nombre* (1937).⁹ Dentro de esta tradición popular o, mejor dicho, dentro de estas tradiciones populares latinoamericanas, a los dos poetas les han interesado apasionadamente las músicas populares de sus respectivos países y lo materializaron en poemarios concretos: Guillén en los *Motivos de son* (1930), que toma esta música, ritmo popular por antonomasia en Cuba, como motivo para su poesía; y *La cueca larga* (1958), en el caso de Parra, que recrea el baile nacional de Chile. Por cierto que Guillén, como recuerda Íñigo Madrigal, empleó también, aunque fuera de modo ocasional, la cueca en su poema «Cerro de Santa Lucía» (297).

Como quinto elemento común en la obra de ambos podríamos mencionar la presencia del campo del humor, que abarca un amplio espectro: la actitud lúdica, lo cómico, la ironía, la burla, la parodia, la sátira, el sarcasmo. Es cierto, sin embargo, que el humor tiene mayor predominio en Parra que en Guillén, ya que en el segundo hay

también una zona elegíaca, una zona grave, mucho más seria (no ausente tampoco totalmente en la poesía de Parra), pero no cabe duda de que parte de la poesía de Guillén se ubica dentro de ese amplio campo del humor. Como ha escrito Matías Barchino sobre el cubano: «Se puede decir que buena parte de su labor poética —pese a la importancia que él mismo da a los elementos elegíacos en su poesía— se puede interpretar como una cruzada contra lo serio y académico y las formas cultas que anquilosan la expresión poética y la llenan de tópicos vacíos» (Barchino, «La risa de Guillén...»). Retomaré algunas de estas afinidades o cercanías, que ahora se señalan rápidamente, a lo largo de este artículo.

Aunque me gustaría añadir, por último, una proximidad más concreta y específica; propiamente de libros y de textos, y es la que han visto algunos estudiosos entre los últimos poemarios de Guillén, como *El gran zoo* (1967) y *El diario que a diario* (1972), y la escritura de Parra. Sobre el primer poemario, dice Gustavo Valle:

«La crítica siempre ha querido ver El gran zoo como un familiar cercano de los Poemas y antipoemas de Nicanor Parra o de Estravagario de Pablo Neruda. No cabe duda de que el uso creativo del aviso publicitario que hace Guillén, la sentencia breve, afilada y a veces estrafalaria, y el aprovechamiento de cierto discurso del grafiti, lo acercan a las postales poéticas de Parra» (Valle, «El mundo es un gran zoo»).

Por otra parte, sobre *El diario que a diario*, quizás aún más cercano a Parra,

señala Benítez Rojo que se trata de un «montaje» que «recuerda la técnica del *papier collé*» (173), mientras Selena Millares lo presenta como «un collage de prensa anacrónica y apócrifa al más puro estilo de vanguardia» (534), como una «jocosa marginalia, donde el humor se convierte en centro de la actividad poética, y que podría emparentarse con los artefactos de Nicanor Parra» (535). Luis Álvarez considera este libro «poesía-resumen, escritura-objeto» (286), y resalta la dimensión carnavalesca y la mezcla, la hibridez de lenguajes, que constituyen «entramados de escrituras», ya que aparecen «anuncios y comentarios periodísticos, bandos y decretos gubernamentales, decálogos, notas de sociedad, inventarios de almacén, muestras de casas comerciales, restaurantes, hoteles y farmacias; todos ficcionales, todos de mano del poeta, todos, sin embargo, encuadrados en un tono epocal» (284). Señala Álvarez que *El diario que a diario* es un diario «sutilmente invertido» (284); yo añadiría, incluso, que se trata de una especie de antidiario —en cierto modo, como la antipoesía parraiana—,¹⁰ y esto, en un sentido doble: por un lado, es un diario en el que nada se cuenta de íntimo, de personal; por otro, aceptando que la palabra diario no supone aquí al relato de lo íntimo, sino que equivale a periódico, es, también, un periódico en el que muchas noticias son, podríamos decir, antinoticias, parodias de noticias, y aun los anuncios publicitarios terminan siendo antianuncios; el libro constituye un relato fragmentario y fragmentado de la historia de Cuba, pero esa historia se

cuenta desde la parodia, con un tono jocoso, con un aire de broma, de burla, desacralizador. Veamos dos ejemplos, una noticia y un anuncio. La primera es el resumen en el diario guilleniano de la toma de La Habana por los ingleses en 1762, hecho histórico percibido como «batahola», es decir, según nos informa el diccionario, «ruido grande, bulla» y cuya consecuencia fundamental parece darse en el ámbito de los hábitos alimenticios:

*Luego de tan tremenda batahola
Se fueron los ingleses:
sírvese desde hoy cocido a la española,
con aliños franceses.*
(Guillén, *El diario que a diario*, 30).

El anuncio o, más bien, antianuncio, ofrece un intercambio comercial imposible e impensable, donde es ahora el blanco (en vez del negro) el que es convertido en objeto de venta o negocio, pero de un modo completamente burlón:

*Se cambia un blanco libre de tacha
por una volante de la marca Ford
y un perro.
Casa mortuoria de la Negra Tomasa
junto al Callejón del Tambor
(segunda cuadra después de la plaza)
darán razón.*
(Guillén, *El diario que a diario*, 16).

CONTRAPUNTEO DEL OJO Y DEL OÍDO

Pero pretendo detenerme en una cercanía, acaso, más sutil y apenas explorada. Se trata de la importancia que adquieren, en la poesía de Parra y Guillén, dos sentidos y dos artes diversas: el oído y la música, fundamentales para

Guillén; la vista y las artes visuales, decisivos para Parra.

El oído, la música, el canto, están siempre presentes en la obra de Guillén desde sus poemas más tempranos. Numerosos autores han destacado la presencia de la música y del ritmo en su poesía; Cintio Vitier señala que su obra está «basada en los valores rítmicos» (168); Fernández Retamar resalta que, dentro de la poesía negra cubana, la de Guillén ha apresado como ninguna la «condición musical, que lo acompaña aun cuando abandona la poesía negra» (*La poesía contemporánea en Cuba*, 71); por ejemplo, en ese primer libro que nunca publicó, cercano al modernismo, y que se titula *Cerebro y corazón* (1922),¹¹ se incluían varios poemas donde la música ocupaba un lugar central, como «Alma-música», donde se lee: «Tengo el alma hecha ritmo y armonía; / todo en mí ser es música y es canto» (*Obra poética*, 24), o como «Ansia», que prefigura ya su poética: «La palabra es la cárcel de la idea. / Yo, en vez de la palabra, / quisiera, para concretar mi duelo, / la queja musical de una guitarra» (20); y ahí está también, algo más tarde, su hermoso y juvenil «Violeta», poema de renuncia a la gloria, donde la voz poética se identifica con un pájaro como la alondra, que «no puede volar hasta el cielo, / mas sabe cantar» (68). Dentro de lo que sería ya su poesía canónica, pletórica de esta condición musical, me limito a citar el célebre «Si tú supieras...», uno de los poemas que integran los *Motivos de son* (1930) y cuyos primeros versos dieron título posteriormente al libro *Sóngoro cosongo* (1931),

donde los fonemas, como señala Mirta Aguirre, deben ser admitidos no gramaticalmente, sino como «puros hechos sonoros» («Cincuenta años de Motivos de son», 13):

[...]
*Sóngoro cosongo
songo bé;
sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien
sóngoro de uno
sóngoro de tre
[...]*

(Guillén, *Motivos de son*, 27).

Por otra parte, la crítica ha señalado la importancia de lo visual en Parra. Leonidas Morales, en sus «Conversaciones con Nicanor Parra», subraya la importancia que tiene lo visual incluso en las conversaciones de Parra, señalando que «el uso constante de la imagen visual» es uno de los rasgos del hablar de Parra, de su «esencia más entrañable», que da al discurso «un poder de concreción y de presencia notable» (*La poesía de Nicanor Parra*, 140). Esa relevancia, esa fuerza de lo visual se advierte en las propias teorizaciones de Parra sobre la poesía, como su conocida «Carta a Tomás Lago», de 1949:

«Un poema debe ser una especie de corte practicado en la totalidad del ser humano, en el cual se vean todos los hilos y todos los nervios, las fibras musculares y los huesos, las arterias, las venas, los pensamientos, las imágenes, las asociaciones, etc., etc. [...] Estoy convencido de que el poeta no tiene el derecho de interpretar sino simplemente de describir

fríamente; él debe ser un ojo que mira a través de un microscopio en cuyo extremo pulula una fauna microbiana; un ojo capaz de explicar lo que ves» (*Obras completas & algo + I*, 1023-1024).

Con imágenes siempre visuales, Parra concibe la poesía, al decir de la crítica, como un «modo de mirar, desde posiciones excéntricas» (Morales, *La poesía*, 62), o «como una iluminación de algunas zonas oscuras, de algunas zonas que aún no están a la vista» (Benedetti, 49).

Recordemos dos de sus poemas emblemáticos, «Manifiesto» (1963), antes mencionado, donde se declara propiciar «la poesía a ojo desnudo» (*Obra gruesa*, 165); y sobre todo, «Soliloquio del individuo», con el que se cierra *Poemas y antipoemas* (1954), definido por Parra como «documento», y elegido alguna vez por el chileno, si no su mejor poema, al menos el que gozaba de su mayor simpatía (Benedetti, 60), donde la actividad de mirar, siempre mirar (sea detrás de unas cortinas o por una cerradura) y junto a ella, como una especie de complemento, la de grabar figuras, son presentadas como cruciales, definitorias del individuo; mirar-grabar forman así como una especie de *continuum*; como las dos caras de un mismo acto:

*Yo soy el Individuo
Primero viví en una roca
(Allí grabé algunas figuras).*

[...]

*Después traté de cambiarme a otra roca,
Allí también grabé figuras,
Grabé un río, búfalos,*

*Grabé una serpiente
Yo soy el Individuo.*

[...]

*Miré por una cerradura,
Sí, miré, qué digo, miré,
Para salir de la duda miré,
Detrás de unas cortinas.*

[...]

*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.
(Poemas y antipoemas, 102-106)*

DOS MODOS DE ANTIPOESÍA:
MOTIVOS DE SON Y ARTEFACTOS

María Ángeles Pérez López considera «la antipoesía como la propuesta más arriesgada y radical de la poesía hispanoamericana contemporánea» (9) y me pregunto si no podría decirse algo parecido de la poesía afrocubana o mulata de Guillén.

Los *Motivos de son* (1930) constituyen, sin duda, el momento vanguardista por excelencia de Nicolás Guillén. Los *Motivos* pueden considerarse antipoéticos, ya que desacralizan la poesía, introducen al negro como personaje, recogen el habla popular de una población marginal, de bajo nivel cultural, recogen sus modismos, su prosodia e incluso sus faltas de ortografía; y, sobre todo, los motivos convierten al son, ritmo popular cubano por antonomasia, en poesía; es decir, dan la vuelta a la poesía con mayúsculas para introducir en ella aquello que no había sido aceptado hasta entonces,

aquello que probablemente la poesía nunca habría admitido de buen grado. Hay un dato poco citado y comentado por la crítica que, en mi opinión, no sólo refuerza la percepción de la dimensión antipoética de los *Motivos*, sino que coloca a Guillén, como a Parra, dentro de esa vanguardia y postvanguardia latinoamericanas que no sólo se ubican en la tradición de la ruptura, sino que ironizan, o se burlan también de las propias vanguardias. Se trata de la anécdota contada por Guillén en una conferencia de 1945, en el Lyceum femenino de La Habana, para explicar el supuesto origen de estos poemas. Contaba Guillén lo siguiente:

«[...] El nacimiento de tales poemas está ligado a una experiencia onírica, de la que nunca he hablado en público y la cual me produjo una vivísima impresión. Una noche –corría el mes de abril de 1930– habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela, tan propicia a trasgos y apariciones, cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: negro bombón. ¿Qué era aquello? Naturalmente no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí más. La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estívome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa: “Negro bombón, / negro bombón, / negro bombón...” Me levanté temprano, y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos...» (Charla en el Lyceum», 293).

Ángel Augier, principal estudioso de Guillén, señala que estas «extrañas circunstancias» de escritura deben relacionarse con «lo que algunos denominan memoria ancestral» («Hallazgo...», 42), quizás presente en Guillén «por razones de procedencia étnica y de plena convivencia popular» (42). Sólo Luis Álvarez, entre los críticos consultados, sitúa esta experiencia «onírica» como «muy al gusto de una época en que el surrealismo está todavía en pleno vigor» (374), añadiendo que ésta «se nutre asimismo de la percepción del lenguaje popular» (374). Ambos críticos se toman *en serio* el relato de Guillén. Sin embargo, me pregunto si la experiencia guilleniana, real o no (es posible cuestionar su veracidad, pues fue contada quince años después de publicados los *Motivos*), no supone, básicamente, una burla, una parodia del *Primer manifiesto surrealista* de André Bretón. Lo cierto es que el relato de Guillén resulta muy cercano al incluido en el *Primer manifiesto surrealista* de 1924; sólo que la insistente frase de Breton –«hay un hombre cortado en dos por la ventana» (Breton, 47)– es transformada por Guillén en una especie de estribillo popular y sonero: «negro bombón», que se ha despojado de toda dimensión de angustia, de gravedad, de esa *belleza convulsiva* característica del surrealismo. Guillén nos pone así, también y antes que Parra, frente a un «surrealismo criollo» que, repito, pienso que hay que tomar como parodia: ¿es posible tomarse *en serio* una voz extraña y nocturna que en lugar de susurrarnos, como a Breton, «hay un hombre cortado en dos por la

ventana» –frase que sin duda sobrealta e inquieta–, casi nos rumbea al oído mientras *duermevelamos* el estribillo «negro bombón»? ¿No estaba Guillén, al mismo tiempo que los homenajeaba, burlándose de Breton y del surrealismo al referir o inventar este recuerdo?

Pero, más que con los antipoemas, considero que cabe comparar los *Motivos de son* de Guillén con los llamados *Artefactos* visuales de Parra. Y es que los *Motivos* son, en cierto modo, los artefactos de Guillén. Me explico. Los artefactos de Parra son una especie de «depuración», o adelgazamiento, o perfeccionamiento del antipoema. Los explica el propio Parra: «Los artefactos resultan de la explosión del antipoema [...], son más bien como los fragmentos de una granada. La granada no se lanza entera contra la muchedumbre. Primero tiene que explotar: los fragmentos salen disparados a altas velocidades, o sea, están dotados de una gran cantidad de energía» (Morales, *Conversaciones*, 101). Los llamados *Artefactos* visuales¹² son, específicamente, fragmentos que se apoyan en lo visual, en el dibujo, que viene a reforzar la dimensión de inscripción, epigramática, de la escritura. Suponen, como dice el propio Parra, una «combinación de signos lingüísticos con imágenes visuales» (*Conversaciones...*, 110) o, como señala Iván Carrasco, «el texto (verbal) forma un conjunto indivisible con una imagen» (*Nicanor Parra: la escritura...*, 106); tienen, de este modo, un carácter interdisciplinar, pues se trata de productos híbridos que sólo son gracias a la mezcla de lenguajes: el escrito y el visual. Del mismo modo, los

Motivos de Guillén constituyen también un producto trabado, un producto de síntesis, un híbrido; en este caso, del lenguaje escrito y de la música. Sin la música, sin el son, los *Motivos* guillenianos no existirían ni funcionarían y ellos mismos están «estrechísimamente emparentados con su antecedente musical» (Aguirre, *Un poeta...*, 126); la dimensión musical es, así, tan importante en los *Motivos* como el registro visual en los *Artefactos*. Un hecho que demuestra, a mi juicio, la relevancia de lo híbrido y la importancia esencial que tiene esa *arte otra* que complementa la escritura, y la literatura y la poesía, en Guillén y en Parra, es que tanto los *Motivos* como los *Artefactos* han acabado por salir o por escapar del papel, proyectados, unos hacia el espacio artístico de la música, y los otros hacia el de las artes plásticas o visuales. Los *Motivos* volvieron al lugar del que procedían; así, notables, prestigiosos compositores cubanos como Amadeo Roldán, García Caturla o los hermanos Grenet, musicalizaron los *Motivos* y convirtieron muchos de ellos en sonos.¹³ Por otra parte, también los artefactos han evolucionado hasta transformarse en poemas-objetos, *trabajos prácticos*, *obras prácticas* o instalaciones; Parra, desde luego, ha llegado más lejos que Guillén en su evolución; aunque habría que señalar que, en su caso, ha contado con la colaboración de otros artistas en la elaboración de los propios artefactos; así, los dibujos de los primeros *Artefactos*, de 1972, son de Guillermo Tejeda, y las más elaboradas ilustraciones de los que aparecen en los *Chistes parra desorientar a*

la *poética* poesía, de 1982, fueron realizadas por cuarenta artistas chilenos; unos y otros, impresos en forma de tarjetas postales.¹⁴ Con la evolución hacia los llamados poemas-objeto, como señala Gottlieb, ya «el poeta no escribe el poema sino que lo fabrica» (Gottlieb, «La evolución...»), y surgen así las llamadas «Bandejitas de la Reyna» y también las «Tablitas de Isla Negra», pedazos de madera encontrados que le sirven para grabar (siempre grabar) sus muy personales antiepigramas y antidibujos (advirtiéndose, por cierto, cómo los diminutivos, bandejitas, tablitas, contribuyen a acentuar lo antiolempne; más que del poema-objeto, se trataría del anti-poema objeto), que algunos críticos, como la mencionada Gottlieb, han comparado con el *ready-made* de Duchamp («La evolución de la antipoesía...»). En el artefacto visual, como indica esta estudiosa, «las frases se convierten en objeto» (Gottlieb, «La evolución...»). Pero esta no es la única similitud entre ambos poetas.

Como el artefacto de Parra, el motivo de Guillén es un poema que, también, en cierto modo, se encuentra ya-hecho. Si los artefactos son una especie de *graffiti* recogido de los baños públicos (*WC Poems* iba a llamarse ese libro parreano de *Artefactos* publicado en 1972), los *Motivos* de Guillén son como pregones o estribillos, ya casi sonos, escuchados en el solar popular y marginal. En el caso de Parra, en lugar de pregones y estribillos, se trata, como ha señalado la crítica, de frases de lenguaje encontradas «ya listas» en la cotidianidad, «en la jerga de los estudiantes, en el habla coloquial y calle-

jera, en el lenguaje de los periódicos» (Morales, *Conversaciones*, 96).

Por último, tanto los *Motivos* como los *Artefactos* tienen una dimensión radicalmente desacralizadora y, en este sentido, radicalmente antipoética. Hasta donde conocemos, ningún estudio ha puesto en relación los *Motivos* y los *Artefactos*, sin embargo, me parecen llamativas las palabras de María Golán, quien escribe:

«Motivos de son no sólo satisfacía ese imperativo que el nuevo arte vanguardista debía cumplir: actuar como revulsivo y ruptura, sino que ese artefacto, al explotar, mostraba, sacaba a la luz lo que a partir de ese momento se empezó a considerar como el pilar que sustentaba el entramado cultural nacional: Nicolás Guillén [...] había descubierto el meollo, la raíz de lo cubano, al elevar a rango de poesía un género popular, asilvestrado y mestizo» (330).

Golán no menciona a Parra, pero no me parece casual que llame artefacto a los *Motivos* y que hable de su explosión. Esta estudiosa pone el acento en este último rasgo al que me estoy refiriendo, rasgo común –y fundamental, a mi juicio–, entre los *Motivos* y los *Artefactos*; el hecho de que ambos explotan, y explotar puede tener aquí diversos significados: supone hacer ruido (un ruido que es irreverencia, risa, burla, atrevimiento, escándalo); supone, también, dinamitar: valores, ideas, modos de escribir, modos poéticos, modos de ser. Sobre este explotar de los *Motivos*, César López apunta al «revelador escándalo de *Motivos de son*» (514),

pero quizás nadie lo ha dicho mejor que Mirta Aguirre:

«[...] No era igual bailar el son que verlo insertado en la literatura; no tanto por su rejuego acentual, aunque recordase movimientos poco austeros, como por la ropa sucia que sacaba de casa para lavarla en la plaza pública: prosodia inculta; pero más que eso miseria, concubinato, promiscuidad y relajamiento de las burguesas buenas costumbres. Con música, el son podía pasar; directo y desnudo, llamando en palabras a las cosas por su nombre, era como la glorificación del basurero nacional» («El cincuentenario...», 8-9).

Sobre Parra, señala Iván Carrasco que su antipoema se construye «con los elementos textuales excluidos por la literatura» (36), y Sergio Holas apunta que con Parra «zonas de intensidad del cuerpo de la lengua chilena dejan de ser desecho o basura lingüística y pasan a ser las herramientas fundamentales del poeta cartógrafo: nuevas zonas vitales negadas por el orden simbólico reentran en la poesía» (39); mientras Marlene Gottlieb escribe que la revolución de la antipoesía parreana –y dentro de ella y acaso todavía más, añadimos nosotros, la de los *Artefactos*– «consiste en llevar lo pedestre al salón» (Gottlieb, «La evolución...»).

Guillén y Parra invaden así el salón poético de sus distintas épocas con las diversas *basuras* de su tiempo histórico, *basuras* que encuentran y rescatan de las calles o del solar, y que utilizan para desacralizar y hacer estallar la poesía de su época. La basura guille-niana es el negro, la mulata, su hablar y

su modo de ser, y su música, el son; el negro y la mulata cantando y bailando en medio de la poesía y del salón más culto, como se lee en «Mulata», donde conviven la mulata y el negro en su conversación de solar, con sus *narise* y su *cobbata*, su «pasa» *colorá* y el antipoético estribillo sonero «tanto tren...»:

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fíjate bien que tú
no ere tan adelantá,
porque tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá.

Tanto tren con tu cuepfo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.

Si tú supiera, mulata,
la veddá;
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!
(Guillén, *Motivos*, 26).

La basura parreana está en otro sitio, en la jerga y el habla trivial de la calle, en la publicidad, en los anuncios, en la prensa, en el residuo oral; como sucede, por ejemplo, en uno de sus *Artefactos* visuales, ese en que vemos una mano sujetando un teléfono que recoge pregunta y respuesta: «-Aló, ¿con la casa de la Cultura?; -Sí, concheetumadre» (*Obras completas & algo + I*, 425),

artefacto visual donde no sólo la cultura se convierte en su opuesto a través de la irreverente y grosera *mala palabra* que la encarna, sino que, también y finalmente, la *mala palabra* termina entrando en la cultura como en su casa.

Me permito aún dos analogías más entre los *Motivos* y los *Artefactos*. Por un lado, la tendencia de ambos, por distintas vías, hacia la obra anónima, hacia una poesía sin autor, sin firma. Sobre los *Motivos* escribía en 1930 Fernando Ortiz: «Los versos de Guillén no son folklóricos en el sentido de su originalidad, pero lo son en cuanto traducen perfectamente el espíritu, el ritmo, la picaresca y la sensualidad de las producciones anónimas. Pronto esos versos pasarán al repertorio popular y se olvidará quizás quién sea su autor» (Morejón, *Conversaciones...*, 320). Sobre los *Artefactos*, escribe Gottlieb: «El artefacto lleva a su máximo desarrollo la idea de una poesía pública ya que la postal circular»; «pone en duda la autoridad del autor ya que no son firmadas por el poeta» (Gottlieb, «La evolución...»).

Por último, puede señalarse además la posible analogía o equivalencia entre las faltas de ortografía que aparecen en los *Motivos*¹⁵ y los borroneos y tachaduras que encontramos en ciertos artefactos de Parra. Hemos visto antes las faltas de ortografía guillenianas en un poema como «Mulata». En Parra, la tachadura aparece, entre otros, en ese *Artefacto* visual donde se lee: «Esta mujer no me inspira confianza. De repente me puede estrangular. Evidentemente me refiero a mi sombra» (Parra, *Obras completas... I*, 450), donde la última frase aparece tachada, y cuya escritura se

complementa con el dibujo de un hombre mirando hacia atrás y, en el suelo, su sombra. Por cierto, que estos borrones y tachaduras quizás nos permitan hacernos una idea del estallar del antipoema en artefacto del que hablara Parra; y es que pienso que el borrón, la tachadura del artefacto aparecen prefigurados en su antipoesía, así, en el antiverso: «Me retracto de todo lo que he dicho» (Parra, *Obras completas... I*, 252); cuando ese verso estalla, se convierte en borrón: ¿un borrón en el artefacto, un borrón que no se borra y se deja visible, una tachadura, no es como la grabación de la retractación? La retractación vista por el ojo se transforma en borrón o en tachadura, porque para que la retractación sea percibida como tal debe dejar huella de lo que antes hubo y del propio acto de desdecirse. Pero volviendo a nuestra equivalencia, ¿las faltas de ortografía, como los borrones o las tachaduras, no suponen modos extremos y radicales de desacralizar el lenguaje; no implican arrojar a la poesía la basura lingüística? Ambas, faltas de ortografía y tachadura, constituyen ejemplos máximos de residuos lingüísticos.

EVOLUCIONES Y DERIVACIONES DEL ARTEFACTO Y DEL MOTIVO; O DE CHILE Y DE CUBA

Para terminar, quisiera referirme a otra proximidad entre Guillén y Parra; en este caso, en torno a las búsquedas que ambos desarrollan alrededor de la historia de sus respectivos países; indagaciones en torno a la chilenidad y la cubanidad. Búsquedas realizadas mediante textos que suponen evoluciones y/o derivaciones del *Motivo* y

del *Artefacto*, respectivamente, y donde la historia irrumpe a menudo en su dimensión violenta; búsquedas, en los dos, también antipoéticas, pues se lee en los textos de uno y otro la historia como parodia, la desacralización de la historia de sus países y, podríamos añadir, en cierto modo, de las identidades cubana y chilena. En concreto, se trata de comentar cierto aire familiar, ciertas cercanías que pueden advertirse entre un poema extenso guilleniano, «West Indies Ltd.»,¹⁶ incluido en el libro del mismo título de 1934 y sin duda uno de los grandes poemas de Guillén, y una de las últimas instalaciones de Parra, «El pago de Chile», de 2006, que el poeta actualiza en 2014.

La instalación de Parra, derivación del artefacto, es de un humor inquietante, negrísimo, y absolutamente irreverente, corrosivo; en ella se muestran reproducciones a escala de todos los presidentes chilenos, incluido Pinochet, que aparecen ahorcados, cada uno suspendido del techo, colgado de su respectiva cuerda. En 2006, la instalación concluía con Ricardo Lagos; en 2014, Parra suma a los dos últimos presidentes, Sebastián Piñera y Michelle Bachelet.¹⁷ «El pago de Chile» es una expresión popular chilena, que viene a significar el desagrado o olvido que se ofrece por los servicios prestados; su historia la explica el propio Parra: «En la Colonia existía lo que se llamaba el Juicio de Residencia, que consistía en que a los gobernantes no se les podía cuestionar mientras estuvieran en el poder, pero una vez que lo abandonaban, recibían todo tipo de reclamos y acusaciones» (García Huidobro, 31).

El título y la obra resultan ambiguos: ¿El pago que da Chile está motivado porque los presidentes lo merecen o simplemente porque es todo lo que Chile puede dar? ¿Todos merecen el mismo pago, se llamen Pinochet o Bachelet? ¿Podrían ser intercambiables los presidentes por otros símbolos significativos de Chile? Toda la historia de Chile resumida, sintéticamente, desde la parodia, desde el humor negro, en esta instalación, sobre la que Parra declaró: «Ese artefacto es prácticamente una lección de historia y geografía, así debería ser visto y entendido» (30-1).

La dimensión grave, trágica, que sin duda existe en la obra (todos los presidentes de un país muertos, colgados del techo, ahorcados), es borrada o tachada (nada mejor para tachar que una soga) por la acumulación: precisamente que sean *todos* hace que lo trágico se diluya, se *suavice* en parodia, burla o sarcasmo. Un sarcasmo que no impide que, en medio de la mueca sonriente, nos preguntemos con inquietud en qué lugar borrado o tachado queda un país cuyas figuras más representativas cuelgan exánimes, tachadas por una soga.

El poema de Guillén es un poema-son extenso, derivación de sus *Motivos*; en él se cuenta la historia de Cuba y de las Antillas, del Caribe, y se hace una radiografía social del país; en este caso no se resume ni se sintetiza, sino, más bien, se amplifica; el poema tiene ocho o nueve partes y más de trescientos versos.¹⁸ El poema posee también «un tono de sarcasmo e ironía», como señala Ángel Augier (Guillén, *Obras completas I*, xxii); la sátira se advierte ya desde el título: «West Indies, Ltd.», nombre en

inglés de Indias Occidentales, seguido de la abreviatura de «Limited», que convierte a Cuba y al Caribe en una empresa o sociedad mercantil norteamericana. Existe en este poema una dimensión trágica que planea al fondo: «El hambre va por los portales / llenos de caras amarillas / y de cuerpos fantasmales» (*Obra poética*, 144), o también: «Ayer vi a un niño jugando / a que mataba a otro niño; / hay niños que se parecen / a los hombres trabajando» (149). La violencia de y contra la historia late también en el texto, e incluso el deseo de cortar cabezas:

[...] Sale una voz llena de rabia,
se alza una voz antigua y de hoy,
moderna y bárbara:

—Cortar cabezas como cañas,
¡chas, chas, chas!
Arder las cañas y cabezas,
subir el humo hasta las nubes,
¡cuándo será, cuándo será!
(Guillén, 143).

Pero esta dimensión violenta y trágica se ve rebajada, como tachada, por un aire de burla, de sarcasmo, que corroe el poema. Se trata, así, como bien ha visto Fernández Retamar, de «dos líneas que se van entrelazando maliciosamente» (*El son de vuelo popular*, 64). El aire burlón lo trae, precisamente, el ritmo y el modo del son, tal como sucede en la parte 2: «Los viejos líderes sonríen / y hablan después desde un balcón. / ¡La zafra! ¡La zafra! ¡La zafra! / ¡Que siga el son!» (143). El son, la «llegada oportunitísima» de la «charanga»

(Fernández Retamar, *El son de vuelo popular*, 65), es lo que interrumpe la seriedad y gravedad del poema y, con ella, la tragedia cubana y caribeña, esa tragedia de parias y olvidados; de hambre, azúcar; humillaciones.

El son es, podría decirse, un modo de puntuar la tragedia cubana y antillana, y es, también, en cierto modo, como una especie de descanso en medio de ella; así, hasta en tres ocasiones, el poema se interrumpe, siempre con el siguiente estribillo: «Cinco minutos de interrupción. / La charanga de Juan el Barbero / toca un son» (142, 145, 148).¹⁹

Ambos, la instalación parreana y el poema-son guilleniano constituyen textos dialógicos donde la dimensión trágica y la dimensión cómica se entremezclan, chocan, producen una especie de cortocircuito y dan lugar al sarcasmo. Ambos son, sin duda, textos desacralizadores: la visión de las imágenes (y los cuerpos) de todos los presidentes de un país colgados, ahorcados, en medio de un salón, con el rótulo de «El pago de Chile». O el relato de la dramática, opresiva historia de un país, que se ve sucesiva, continuamente interrumpida por el escándalo y la bulla de una charanga que toca, rítmicamente y sin cesar, un son.²⁰ Se trata de dos modos distintos, pero cercanos y muy eficaces, de ridiculización y desacralización de la historia.

Y es que lo que en Nicanor Parra y en Chile se ha denominado antipoesía acaso sea algo cercano a aquello que en Cuba, y en cierta zona de la poesía de Nicolás Guillén, se ha llamado choteo.²¹

¹ Guillén publica sus primeros poemas en 1921; en 1930 aparece su primer cuaderno, *Motivos de son*. Parra da a conocer sus primeros poemas en 1935; *Cancionero sin nombre*, su primer poemario, apareció en 1937.

² Guillén llamó a sus versos *mulatos*: «Nada más falso [...] que el término "afrocubano" para designar cierto arte, cierta música o cierta poesía: lo cubano, así sea en el negro como en el blanco, es lo español más lo afro, el amo más el esclavo» (Guillén, «Charla en el Lyceum» 298).

³ Sobre el poema-son como hallazgo de Guillén pueden consultarse *La poesía contemporánea en Cuba y El son de vuelo popular*, de Fernández Retamar, o varios estudios de Ángel Augier, como «Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén».

⁴ Leonidas Morales considera la obra de Parra «heredera» de «las corrientes renovadoras y críticas de entre las dos guerras mundiales» (*La poesía de Nicanor Parra*, 108); Iván Carrasco señala que Parra es «una de las figuras centrales de la renovación de la escritura poética realizada en Hispanoamérica por la segunda vanguardia» (15); Nain Nómez destaca que la obra de Parra lleva «hasta las últimas consecuencias» la ruptura de las vanguardias (7).

⁵ Álvaro Salvador ha llamado la atención sobre la burla de Parra hacia «lo sublime poético y aún de sí mismo» (618).

⁶ Tal vez la presencia dadaísta sea mayor en la zona de los *Artefactos*, poemas-objeto e instalaciones parreanos. Escribe Niall Binns que los *arteactos* ofrecen «un humor escatológico de herencia dadaísta» (60). Por otra parte, en una entrevista de 2006, Cecilia García Huidobro le habla a Parra el siguiente comentario a propósito de su recién inaugurada exposición «Obras públicas»: «Hay quienes sostienen que lo que ahí se muestra fue hecho por el dadaísmo», ante lo que Parra contestaba: «Ahhh, todo fue hecho por los dadaístas. Ahí está todo. Somos neodadaístas», y añade: «pero también neokitsch. [...] La gran diferencia es que el dadá trabajaba el espacio del museo, aunque fuera el museo del escándalo, pero los arteactos actúan en el espacio histórico» (31).

⁷ Benedetti atribuye al título del libro un doble significado; por un lado, la preocupación «en comunicar, en llegar a su lector, en incluirlo también a él» (14); por otro, la idea del poeta como «vaso comunicante», que hace que se comuniquen «entre sí distintas épocas, distintos ámbitos, distintas actitudes, distintas generaciones» (15).

Utilizo el término de «poetas comunicantes» en su primera, y más obvia, acepción.

⁸ Véase, entre otros, el libro de Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, que señala que en este poema «gravita fuertemente la influencia de García Lorca» (78).

⁹ El propio Parra ha considerado este libro «un "pescado" de juventud», «un libro galcialorquiano, demasiado influido por el autor de [...] *Romancero gitano* y otros libros» (Benedetti 42). Leonidas Morales ha indicado influencias concretas de Lorca en varios poemas del libro (*La poesía...*, 23-24).

¹⁰ Iván Carrasco considera la inversión y la saturación de los modelos textuales y extratextuales como dos mecanismos básicos en la antipoesía de Parra (Carrasco 26).

¹¹ *Cerebro y corazón* fue dado a conocer por Ángel Augier, quien lo incluyó en el primer tomo de la edición que realiza de la *Obra poética* de Guillén, publicada en 1965.

¹² Ha sido Parra el primero en establecer esta especificidad de los artefactos visuales en sus *Conversaciones* con Leonidas Morales (110).

¹³ En 1980 se publicó en Cuba una edición especial celebrando los 50 años de *Motivos de son*. En el libro, junto a los poemas de Guillén, se reproducen las partituras de los sonos musicalizados: las de Amadeo Roldán («Negro bombón», «Mi chiquita», «Mulata», «Bucate plata», «Ayé me dijeron negro», «Tú no sabe inglés», «Si tú supiera...», «Si-gue», «Curujey»), Alejandro García Caturla («Bito Manué», «Mulata»), Eliseo Grenet («Negro bombón») y Emilio Grenet («Tú no sabe inglés»).

¹⁴ Como señala Binns, los «chistes» de 1982 responden a la iniciativa de una galería y no alcanzan la excelencia de los *Artefactos* visuales de 1972, realizados por Parra en total sintonía con Tejada; asimismo, los de 1972 son los que Parra considera propiamente como artefactos (*Obras completas & algo más* II, 1026-27).

¹⁵ Estas faltas de ortografía fueron suprimidas por Guillén cuando incluyó los poemas en *Sóngoro cosongo* en 1931.

¹⁶ Sería apropiado retomar aquí uno de los últimos libros de Guillén, *El diario que a diario* (1972), comentado al comienzo de este trabajo; sin duda, ese texto nos ofrece también las búsquedas guillenianas alrededor de la historia y, probablemente, sus conclusiones; sobre *El diario...*, puede consultarse el estudio de Benítez Rojo «El poeta subversivo», en *La isla que se repite*, que considera este poemario un libro «escatológico», «anal», que presenta «el cadáver de la historia» (170).

¹⁷ La instalación de Parra fue censurada y estuvo a punto de no ser inaugurada en Chile en 2006, por el escándalo que provocó. La instalación se incluía dentro de la exposición *Obras públicas*, exhibida en Santiago de Chile en el Centro Cultural La Moneda. Diversos medios han dado cuenta de la polémica y la censura; entre otros, puede verse el artículo de Roberto Careaga en *La Tercera* (12-7-14). <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2014/07/1453-586364-9-los-artefactos-de-parra-vuelven-a-escena.shtml>

¹⁸ El poema presenta variantes; en la primera edición, la del libro de título homónimo de 1934, el texto se divide en nueve partes; en ediciones sucesivas, Guillén suprimió la parte v. (Ver «Notas y variantes», establecidas por Ángel Augier en Nicolás Guillén, *Obra poética...* Tomo I; 407-411).

¹⁹ La dimensión satírica, burlesca se percibe más nitidamente en la primera edición, de 1934. En sucesivas ediciones, Guillén introduce variantes que ubican el poema más cerca de la llamada poesía comprometida; así, mientras en la primera versión el son representa en el poema la burla hacia los poderosos y hacia la propia historia, aunque también la queja y la protesta de los de abajo, en ediciones posteriores, queja y protesta, y también el son, acaban convirtiéndose en propuesta o canto de combate; esta función combativa del son se advierte, fundamentalmente, en cinco versos de la estrofa final que no aparecen en 1934: «Lentamente, de piedra, va una mano / cerrándose en puño vengativo. / Un claro, un claro y vivo / son de esperanza estalla en tierra y océano» (*Obra poética*, I, 149). A nuestro juicio, en la primera edición prevalece el aire burlón, sarcástico, paródico y vanguardista (uno de los versos en esa misma estrofa final de 1934, posteriormente suprimido, decía: «Dolor. PAVOR».

un aeroplano», 46), rasgos que refuerza la portada del libro, en la que aparece, sin terminar y tachada, la palabra «poesía», reemplazada por «poemas».

* Incluso cuando es más grave, cuando es queja y/o combate, el son no deja de ser escándalo, charanga bulliciosa, interrupción y burla de la historia.

* Sobre el choteo, puede verse Jorge Mañach y su *Indagación del choteo*. Rápidamente, cabe decir que este supone «discernir lo cómico en la autoridad» (63), «confusión, subversión, desorden» (67), o burlarse de «una autoridad falsa» (85); en este último caso, el choteo puede convertirse en «trompetilla» (85). ¿Y no son, en cierto modo, *trompetillas* a las respectivas historias nacionales chilena y cubana *El pago de Chile y West Indies, Ltd?*

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Luis. «Una lectura contemporánea de la poesía de Nicolás Guillén», en Matías Barchino y M. Ángeles Rubio (coord.), *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 273-286.
- Aguirre, Mirta. «El cincuentenario de *Motivos de son*». Prólogo a *Motivos de son*. Edición especial cincuenta aniversario. La Habana, Letras Cubanas, 1980, pp. 5-19.
- —. *Un poeta y un continente*. La Habana, Letras Cubanas, 1982.
- Apollinaire, Guillaume. *Antología*. Traducción de Manuel Álvarez Ortega. Madrid, Visor, 1996.
- Augier, Angel. «Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén». *Casa de las Américas*, 132, 1982, pp. 36-53.
- Barchino, Matías. «La risa de Guillén: sonetos y sonetazos». Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. En línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-risa-de-guillen-sonetos-y-sonetazos/>
- Béhar, Henri. *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona, Península, 1986.
- Benedetti, Mario. «Nicanor Parra o el artefacto con laureles», en *Los poetas comunicantes*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972, pp. 41-63.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona, Casiopea, 1998.
- Binns, Niall (estudio y edición). *Nicanor Parra*. Madrid, Eneida, 2000.
- Breton, André. «Manifiesto del surrealismo». *Antología (1913-1966)*. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet. Traducción de Tomás Segovia. México, Siglo XXI, 1977, 37-55.
- Carrasco, Iván. *Nicanor Parra: la escritura antipoeética*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990.
- Fernández Retamar, Roberto. *El son de vuelo popular*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1962.
- —. *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana, Letras Cubanas, 2009 [1954].
- «Sobre la vanguardia en la literatura hispanoamericana». En *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2013, pp. 154-158.

· García Huidobro, Cecilia. «Preguntas a la hora del té», en María Teresa Cárdenas (selección y edición), *Así habló Parra en El Mercurio*. Santiago, El Mercurio/Aguirre, 2012, pp. 29-36.

· Golán, María. «El grotesco popular en la obra de Nicolás Guillén: *Motivos de son*», en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, 2004, pp. 327-338.

· Gottlieb, Marlene. «Del antipoema al artefacto al...: la trayectoria poética de Nicanor Parra». *Hispanérica*, 6 (1974), pp. 21-38.

· —. «La evolución de la antipoesía: un siglo, un milenio más tarde». *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y Cultura*, 21, 2009. En línea en: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v21/gottlieb.htm>

· Guillén, Nicolás. *El diario que a diario*. La Habana: Letras Cubanas, 1979 [1972].

· —. *Motivos de son*. Edición especial 50 Aniversario. Música de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturja, Eliseo Grenet, Emilio Grenet. Prólogo de Mirta Aguirre. La Habana, Letras Cubanas, 1980.

· —. *Obra poética (1922-1958)*. Compilación, prólogo y notas por Angel Augier. Ilustraciones del autor. Tomo I. La Habana, Letras Cubanas, 1985 [1965].

· —. «Charla en el Lyceum». *Prosa de prisa (1929-1972)*. Compilación, prólogo y notas de Angel Augier. Tomo I. La Habana: Arte y Literatura, 1975, pp. 286-304.

· —. *West Indies, Ltd*. La Habana, Imprenta Ucar, García y Cía., 1934.

· Holas, Sergio. «Cartografía de las impurezas en las prácticas poéticas de Nicanor Parra». *Fulgor. Flinders University Languages Group Online Review*, 3, 2007, pp. 38-50. En línea en: http://ehit.flinders.edu.au/deptlang/fulgor/back_issues.htm

· Íñigo-Madrugal, Luis. «Lo oral y Nicolás Guillén», en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, 2004, pp. 287-298.

· López, César. «El viajero y las encrucijadas», en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, 2004, pp. 513-520.

· Mañach, Jorge. «Indagación del choteo», en *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagación del choteo*. Edición al cuidado de Rosario Rexach. Miami, Universal, 1991, 51-94.

· Millares, Selena. «El vanguardismo como nostalgia: los últimos poemarios de Nicolás Guillén», en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, 2004, pp. 521-536.

· Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1992.

· —. *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Universidad Austral de Chile/ Editorial Andrés Bello, 1972.

· Neruda, Pablo y Nicanor Parra. *Discursos*. Santiago de Chile, Nascimento, 1962.

· Nómez, Nain. «Re-antologando a Nicanor Parra: un homenaje». Prólogo a Nicanor Parra. *Un puñado de cenizas. Antología 1937-2001*. Santiago de Chile, LOM, 2015, pp. 7-28.

· Ortiz, Fernando. «Sobre *Motivos de son*, 1930», en Nancy Morejón (selección y prólogo), *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana, Casa de las Américas, 1994, pp. 320.

· Parra, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971 [1969].

· —. *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Tomo I. Edición supervisada por el autor, asesorada y establecida por Niall Binns, al cuidado de Ignacio Echevarría. Prefacio de Harold Bloom. Prólogo de Federico Schopf. Barcelona, Circulo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2006.

· —. *Poemas y antipoemas*. Prólogo de Federico Schopf. Santiago de Chile, Nascimento, 1971 [1954].

· —. «Poetas de la claridad». *Atenea. Revista Bimestral de Ciencias, Letras y Artes*, 380-381, 1958, pp. 45-48.

· Pérez López, María Ángeles. «La poesía de Nicanor Parra (poesía en tiempos de zozobra)». Introducción a Nicanor Parra. *Páginas en blanco*. Selección y edición de Niall Binns. Madrid, Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 2001, pp. 9-109.

· Rodríguez Rivera, Guillermo. «Nicolás Guillén, el neopopularismo y la música popular», en *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. Selección de Denia García Ronda. La Habana, José Martí, 2008, pp. 349-358.

· Salvador, Alvaro. «La antipoesía entre el neovanguardismo y la postmodernidad». *Revista Iberoamericana*, 159, 1992, pp. 611-622.

· Tzara, Tristán. *Siete manifiestos DADA*. Con algunos dibujos de Picabia. Traducción de Huberto Halter. Barcelona, Tusquets, 2003.

· Valle, Gustavo. «El mundo es un gran zoo». Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. En línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mundo-es-un-gran-zoo/>

· Viter, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1958.