

# VOY Y VUELVO. EL POETA Y SU CRUZ

VOY & VUELVO. THE POET AND HIS CROSS

CARLOS PÉREZ VILLALOBOS\*

o  
Carlos Pérez Villalobos  
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño  
Universidad Diego Portales

## Resumen

En 2017 se cumplen cuarenta años del lanzamiento de la obra de Nicanor Parra *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (1977). El presente ensayo analiza esa obra, consumación de altomodernismo poético, evocando, en registro de crónica, la ciudad histórica en la que se generó y fue estrenada, a saber: un Santiago a medio camino entre la Virgen del cerro y la Torre Entel. Cuarenta años de distancia median entre ese desaparecido paisaje urbano y nosotros. Entretanto, entre la ya agónica “ciudad letrada” de entonces, a la sombra de la dictadura, y la rutilante ciudad actual, “líder en conectividad”, la hegemonía del valor de cambio saturó todo espacio de visibilidad y retiró para siempre de circulación el valor de uso (la historia privada y singular de cuerpos y objetos). En 2014, con ocasión de celebrar el cumpleaños número cien del poeta, fue instalado un enorme crucifijo de madera *finger* en el hall de la Biblioteca Nicanor Parra de la UDP. Para el siguiente análisis, ese vestigio flamante del montaje *Voy y Vuelvo* —que cuelga hasta hoy— funciona como síntoma del Santiago poshistórico, cuyo monumento más conspicuo es la reluciente torre Costanera Center y la Torre Entel su más importante reliquia moderna.

## Palabras clave

enunciación; enunciado; modernidad; Modernismo; poshistoria

## Abstract

2017 marks the 40th anniversary of the publishing of the work of Nicanor Parra *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui* (1977). The following essay analyses this work, consummation of high-modernism poetry, evoking, in chronicle style, the historic city in which it was generated and released: a city of Santiago halfway between the Virgin of the San Cristóbal hill and the Entel tower. Forty years of distance between that vanished urban landscape and us. Meanwhile, between the already agonic “literate city” of that time, in the shade of the dictatorship, and the present shining city, “leader in connectivity”, the hegemony of exchange-value saturates every space of visibility and use-value (the private and singular history of bodies and objects) is retired forever from circulation. In 2014, on the occasion of celebrating the hundredth birthday of the poet, a huge wooden finger crucifix was installed in the main hall of the Biblioteca Nicanor Parra of the UDP. In the next analysis, this brand-new vestige of the *Voy & Vuelvo* montage that hangs to this day, functions as a symptom of the post-historic Santiago, whose most conspicuous monument is the gleaming Costanera Center tower while the Entel tower becomes its most important modern relic.

## Keywords

enunciation; modernity; modernism; posthistory; statement

I

En 1977, hará cuarenta años de eso y yo no cumplía aún dieciocho, asistí al debut de *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui*. Estuve ahí. Nicanor Parra, un hombre a la sazón de sesenta y tres años, estrenaba su nueva obra con una lectura a plaza descubierta, en el paseo Orrego Luco, en Providencia. Por esas fechas comenzaban los trabajos de excavación para extender hacia el oriente el Metro de Santiago, cuya primera línea, iniciada durante el Gobierno Popular, se había inaugurado bajo régimen militar en 1975. En la edad de las telecomunicaciones, a la sombra de la dictadura y de la Torre Entel, en funcionamiento también desde ese año, el texto de Parra hacía aparecer en el terreno urbanizado y censurado de la ciudad letrada los discursos de un predicador callejero semianalfabeto, nacido en el Norte a comienzos del siglo veinte. Domingo Zárate Vega, alias Cristo de Elqui, había alcanzado cierta fama popular —llegando a ser entrevistado radiofónicamente— durante los años treinta, cuando los incipientes procesos modernizadores de industrialización y alfabetización se desarrollaban en la capital de la república aún, digamos, al amparo de la virgen del cerro San Cristóbal. El lenguaje impreso, la letra tipográfica que dio existencia social a la lucha de clases, a la revolución del proletariado, al gobierno popular, y que terminó triunfando a fines de los sesenta, fue aprendida gradualmente en contra de la lengua materna, oral, analfabeta, en cuya trama agrario-artesanal habían convivido hasta ahí ricos, pobretones y miserables; católicos y masones; predicadores, clérigos y tribunos.

En 2014 Parra cumplió cien años y la referencia urbana que simboliza el actual estado de las cosas (de un modo que nada tiene que ver con la simbólica de la madre virgen ni con la ya moderna reliquia de la Torre Entel) es el flamante edificio Costanera Center, el más alto de Sudamérica, concreción visible del dispositivo financiero, electrónico y satelital que sostiene y da forma a nuestra vida de usuarios y consumidores. Por cierto, en 1977, aun cuando todos los ciudadanos de la ciudad letrada habían vivido el colapso del Estado moderno-republicano y eran pasmados testigos de la revolución neoliberal que la dictadura militar ponía en marcha, nadie habría podido prever lo que para nosotros, ahora, resulta un hecho consumado: que se asistía en esos años al origen de una larga actualidad “definitivamente inacabada”, cuya más reciente cristalización es el rutilante tótem de cristal, pico

de un iceberg de capital especulativo acumulado gracias al tráfico, no a la producción, de mercancías. Incluso los que (en la ciudad histórica y en las llamadas “redes sociales”) denuncian el lucro son trasmutados apenas ingresan al irradiante paraíso del *retail*. Viejos y jóvenes, todos igualmente desesperados, ungidos por el baño lustral de la visualidad HD, devienen niños encandilados, borrada por un rato la vida hipotecada en el pacto crediticio. El evento de 1977 reunía a la élite intelectual de Santiago, principalmente al elenco académico refugiado en el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, del que formaba parte el profesor de

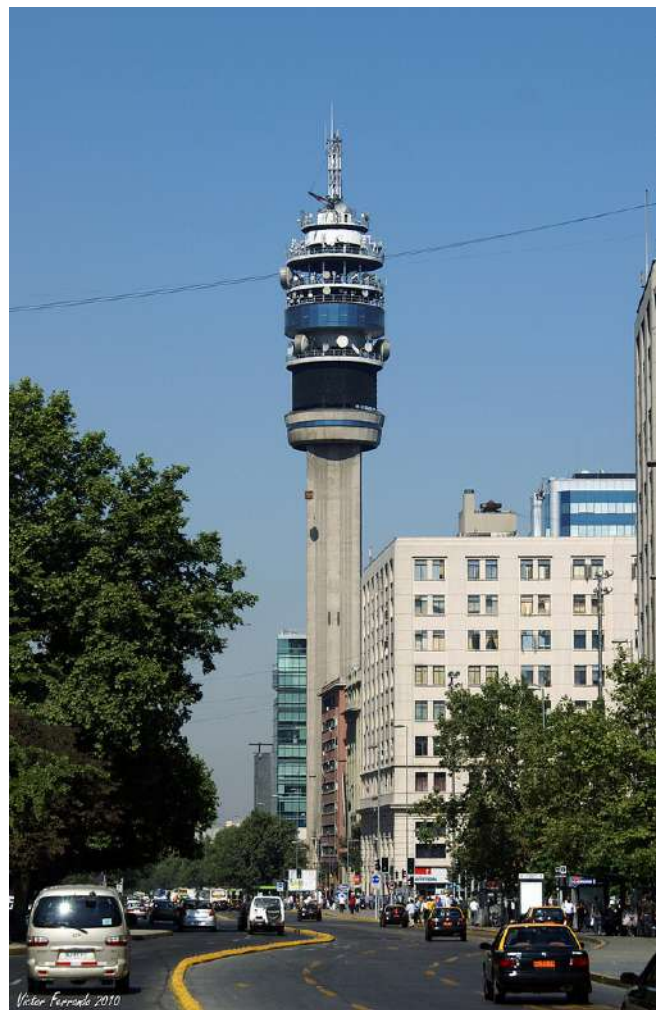


Figura 1.

Fuente: Archivo de fotos de la Torre Entel.



**Figura 2.**

Fuente: Archivo de fotos del Costanera Center.

Física teórica y poeta Nicanor Parra. Algún desprevenido podría haber confundido al grupo social reunido con el tipo de concurrencia al ingreso o a la salida de una misa dominical en una iglesia del barrio alto. Eran los años duros de la dictadura y el test de autenticidad un evento cultural lo pasaba por situarse más o menos al borde de la estolidez castrense del teatro oficial. Era esta una escena de enunciación en la que el poeta premio nacional, más bien estafalario y chistoso, dirigía un discurso a viva voz a un público formado en su mayoría por gente bien (señores académicos, jóvenes intelectuales, damas plautadas y alguno que otro soplón). Basta evocar la condición intimista y ensimismada —ese aire de reverente sigilo en una capilla ardiente— de las lecturas públicas de poesía (frecuentes en aquellos años con toque de queda) y la comparemos con la perorata, a voz en cuello, sicofante

de un predicador callejero, para sopesar lo inaudito de la desinhibida *performance* de Parra. Así representada, leída en medio de gran expectación, la primicia de su último trabajo funcionaba como texto dramático o, mejor dicho, como libreto brechtiano con el humor que la obra de Brecht pretendía, aunque ineficazmente. Refiriéndose a esta, Benjamin señala:

*Sirviéndose persistentemente del pensamiento, tiende menos a satisfacer al público con sentimientos —aunque se trate de sentimientos de rebelión—, que a volverlo ajeno a las condiciones en que vive. Y para el pensamiento, digámoslo de paso, no hay mejor punto de partida que la risa. Por lo menos en lo que respecta a las ideas, las mociones del diafragma parecen ser más productivas que las conmociones del alma. Lo único que el teatro épico posee en abundancia son oportunidades para las carcajadas (2004, pp. 55-56).*

## II

Compartiendo origen con el canto y el habla viva, la poesía siempre estuvo más cerca de la dramaturgia que de la narración. La escritura dramática hace vivir a un personaje construyendo su habla singular. La existencia de Hamlet, qué duda cabe, es más perdurable que la de lectores y actores y más real que la ignorada vida del mortal que la escribió. Hamlet no es otra cosa, sin embargo, que los parlamentos escritos por Shakespeare. A diferencia de su autor, que envejeció y murió, quien habla en esos enunciados vuelve invicto cada vez que se los lea, reciten y recuerden. Que Hamlet sea un hecho de lenguaje es algo que propendemos a olvidar: olvidamos la diferencia entre el papel escrito y el cuerpo de carne y hueso que lo encarna episódicamente.

Hablar es, de hecho, naturalizar, dar por supuesto, el complejo sistema de reglas que permite articular la vida y dotarla de significación. La vida comprendida resulta de la acción del lenguaje (del otro) sobre uno y cada uno es el fruto de ese trance inmemorial: a través de la lengua materna una cría humana deviene niño o niña, accede al mundo y representa, mejor o peor, el sujeto que quiere ser. El problema es este: al enunciarse, el hablante adquiere identidad reconocible, sí, pero a costa de enajenar, dejar fuera, lo real de su deseo. A la vez que el lenguaje —de todos y de nadie— permite hacer presente algo, vela, obtura aquello que pesa sobre el sujeto hablante. Hablamos para decir lo que nos pasa y, a la vez, para ocultar lo más real (la fuente de dolor o vergüenza) de lo que nos pasa.

En el “teatro del mundo” el sujeto enunciante (este individuo de cuerpo presente que habla y cumple años) tiende a identificarse con el “yo” del enunciado (el personaje construido socialmente que forma parte del menú de una época). A menudo Parra construyó sus artefactos verbales enumerando roles que un “yo” puede adoptar (por ejemplo, “Yo Pecador” o “Mujeres”). De la representación de sí mismo que cada uno (nadie sabe por qué) escoge para ser reconocido, queda excluido, sin embargo, como punto ciego, el ser ahí, la vida que pesa sobre quien así se presenta. A la hora de responder a la pregunta por la identidad propia —que imaginamos indivisa y entrañable— solo cabe enumerar acciones y frutos como si se tratara de otro, uno cualquiera, de un extraño: *Yo es otro*, declaró Rimbaud; *Yo soy el individuo*, enunció Parra. La poesía moderna se las arregla para hacer aparecer en el lenguaje eso cuya exclusión sostiene la dramaturgia que estructura cualquier escena de habla, cualquier ceremonia social, vale decir: cualquier presente humano.

## III

Me acuerdo que, en esa tarde de 1977, Jaime Vadell, joven aún, actuaba el rol de presentador, leyendo el párrafo que preside y abre los sermones y prédicas. Tras la presentación, quien entraba en escena y, manuscrito en mano, comenzaba a leer con solemne desfachatez (suerte de Buster Keaton haciendo de maestro taoísta) era por supuesto el poeta Parra. Pero el sujeto presentado era el “Cristo de Elqui”, alias de la primera persona del texto, o sea el sujeto del enunciado parriano. Recito esta pieza ejemplar de antipoesía —que de veras es para morir de risa:

*-Y AHORA CON USTEDES*

*Nuestro Señor Jesucristo en persona  
que después de 1977 años de religioso silencio  
ha accedido gentilmente  
a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa  
para hacer las delicias de grandes y chicos  
con sus ocurrencias sabias y oportunas  
N.S.J. no necesita presentación  
es conocido en el mundo entero  
baste recordar su gloriosa muerte en la cruz  
seguida de una resurrección no menos espectacular:  
un aplauso para N.S.J. (2007, p. 25).*

Ya se ve: se trata de una construcción verbal neta, que alcanza la precisión de un formulario. Fabricada con la fraseología estereotipada, procedente de una convención discursiva y, de tan repetida, reconocible por todos. Aquí el libreto remilgado de un animador de matinal o de programa sabatino de concursos es aplicado nada menos que a “Nuestro Señor Jesucristo” y el referente de la sigla “N.S.J.” queda convertido, para risa de moros y cristianos, en un anacrónico personaje cuyas glorias pasadas (muerte y resurrección) cuelgan como medallas ganadas en una remota competencia de rutinas circenses de las que ya nadie se acuerda. La gracia del texto consiste en que su acción sobre nosotros —la risa incontenible que nos provoca— no borra, sino que deja a la vista la sustancia verbal, esto es, convencional, de la que está hecho.

Cabe definir el modernismo poético desde esta convicción: por una parte, crear una presencia viva a través de la palabra; por otra, impedir que el texto creado —el protocolo verbal y la escritura que lo hace posible— se olvide en la presencia de la voz que lo pronuncia. La construcción verbal —el espesor significativo de las palabras y su combinatoria— no se deja relevar sin más, por el sentido referido, aludido o evocado; la presencia (perceptible) de los signos no desaparece, como ocurre usualmente cuando hablamos. El modernismo poético había llevado a cabo tal cosa, por la vía de enrarecer la escritura y alejar-



se del lenguaje usual, hablado y escuchado, o de refinarlo musicalmente. Piénsese en la fascinante música verbal de las *Residencias* (Neruda) o, mucho más tarde, en la letanía alucinada de la letra de *Anteparaíso* (Zurita).

*Poemas y Antipoemas* se publicó en 1954. La novedad que trajo la revolución antipoética —nunca estará demás recordarlo— resulta de conseguir el efecto poético, esa alta conciencia de la sustancia convencional del lenguaje, sin trascender el lugar común del habla de todos los días. Parra va y vuelve: desde el limbo de las letras al trajín pedestre de intercambios comunicativos (no por familiares y vivos menos convencionales y estandarizados). El lenguaje de la tribu es sometido a inventario, despegado de los cuerpos que se expresan y comunican a través de él, despojado de su ilusoria naturaleza orgánica, inmediata, fónica.

Que se trata de la lengua materna, la que aprendimos sin mediar la letra, de eso no hay duda; aunque, se debe agregar, no en su acepción acogedora, transmisora de un arcano de sabiduría popular. Si el modernismo poético viola la lengua materna con el *estilo*, Parra más bien la desinterioriza. El procedimiento consiste en quitarle presencia sustancial al discurso —rebajar su dimensión expresiva; la presunción de una intención consciente y la referencia a contenidos semánticos plenos y previos. El habla de todos los días (como tan a menudo lo confirmamos a través de los medios de comunicación y “redes sociales”) está siempre a riesgo de parecerse más al de una vieja senil que obtura la desgracia de su tiempo inútil, delirando ilimitadamente las cuentas de un rosario o repitiendo como un papagayo frases, exclamaciones, refranes —sarta de lugares comunes aprendidos alguna vez mecánicamente—. La antipoesía resulta del constante escrutinio y trabajo de clasificación aplicado al cadáver disecado de la lengua materna.

¿Con qué propósito? Quizá si las razones sean semejantes a las que mueven a un pobre diablo, quebrantado por una pérdida fundamental, a dedicarse a predicador. Hasta hace no mucho, en el Chile provinciano que aún espera a la vuelta de alguna esquina, la prédica callejera era —al igual que la poesía— un libreto disponible para cualquiera que, huérfano de patrocinio, creyera ser el elegido: actuar como médium de una palabra verdadera. ¿Para qué? Para ser alguien, para ser reconocido por los demás, tal que no dé lo mismo ser que no ser. Todos queremos que nos echen de menos: hacemos cosas, decimos algo para que nuestro vacío se note.

#### IV

La obra de Parra *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* es una adaptación, una transcripción elaborada de los discursos autopublicados en forma de modestos librillos de un tal Domingo Zárate Vega, quien arribó a Santiago en 1929 y cuya condición de predicador no debía nada a la escritura, a la letra leída. Descubrir tales discursos, procedentes de un Chile radiofónico y gráfico —tipográfico, apenas fotográfico—, da ocasión a Parra para poner a prueba, en un experimento extremo, la hipótesis de trabajo de la antipoesía, a saber: poner en juego lo real del deseo, expropiando el más peligroso de los bienes, hasta ahí en las manos privadas de la poesía para fines personales. Cristo de Elqui *dixit* (nótese la fraseología político-estatal):

*El arte no debería ser una empresa privada  
cómo dejar en manos de particulares  
la producción de rayos ultrarrojos  
nada más peligroso  
para la integridad de la república  
nuestra salud mental en primerísimo término  
la poesía por ejemplo la poesía  
puede llevar a la ruina a un país  
si no se tiene cuidado con ella  
piensen en el Nocturno de José Asunción Silva  
que provocó una ola de suicidios  
o en el Poema 20 de Neruda  
la poesía debe ser positiva  
como la Corporación de Fomento  
o los Ferrocarriles del Estado  
la libertad de expresión es un mito* (2007, p. 88).

Lo que *El Cristo de Elqui* venía a agregar (en 1977) a ese programa de política pública que Parra desarrollaba desde hacía treinta años, consiste en que, aquí, el sujeto del enunciado, el que dice “yo”, es explícitamente “otro”. Si es balbuceando, repitiendo, haciendo propio un libreto encontrado que uno deviene alguien, pues entonces la figura del predicador es un caso ejemplar: predicar es divulgar la palabra recibida de un gran Otro. Digamos: el predicador como sujeto del enunciado es un Otro al cuadrado.

El Cristo de Parra repite, en régimen poético, dentro de otro dispositivo, un discurso rudimentario y pedestre, procedente de un modo de producción social ya obsoleto. Cabe imaginar esta obra como un *ready-made* verbal, el cual, como se sabe, es antes que nada una trasposición, la decisión de exhibir un objeto usual desprovisto del sistema de funcionamiento del que forma parte. Pero esa alquimia puede ocurrir a condición de que el dispositivo estético —la institución del arte o el campo de la poe-

sía— haya alcanzado un alto grado de autonomía. Solo alguien formado en la ciudad letrada de los sesenta, a la sombra de la Torre Entel, puede leer las prédicas de Domingo Zárate —pintorescas y ridículas, cuyo imaginario es el de la Virgen del cerro— como elaboración verbal de gran refinamiento: representación de una representación que se autoindica como máscara.

Alonso Quijano, lector de una literatura anacrónica, se convierte en don Quijote. Cervantes dedicó sus días a escribir e imaginar las aventuras de ese personaje. Emma Bovary distrae el tedio de su vida consumiendo novelas sentimentales y se transforma en adúltera y se suicida. Flaubert agotó seis años de su vida escribiendo esa novela y redactando cartas en las que explica cuán ingrato le resultaba describir la peripecia de una provinciana sensual y arribista. *Madame Bovary c'est moi*. El artista, consagrando su tiempo a la elaboración de una obra perdurable, da cumplimiento al mismo anhelo de imposible plenitud que empuja a su personaje. Domingo Zárate Vega, que lee apenas, sostuvo los días de su vida quebrantada por la muerte de la madre, predicando por las calles y acabó por adquirir un nombre dentro del reducido mundo social al que perteneció. Nicanor Parra transformó en obra los discursos del Cristo de Elqui y volvió real, presente cada vez, una realidad caduca. Tan descaminados parecen quienes acusaran a Parra de plagio como quienes veneren su parlamento dramático como despliegue sacerdotal de verdades vernáculas.

## V

Y entonces, ¿qué de la vida propia de cada uno cuando, apropiado el lenguaje, expuesto como recurso de uso público, constatamos que la sí mismidad es una convención discursiva disponible, aunque no de la misma manera, para todo el mundo? Si cada vez que me enuncio como el ser que soy o quiero ser no tengo más remedio que repetir las fórmulas aprendidas, palabras de otro, las mismas usadas por cualquiera, antes y después, ¿qué hay del ser “en cada caso mío”? Tomemos por ejemplo el “Sermón XXX”:

*Pierden su tiempo miserablemente / los improvisados teólogos de pacotilla / que me llaman Cristo de Elqui / impresionados por mi aspecto exterior / algo que yo no tragaré jamás / tendría que estar malo de la cabeza: / de que arrastro mi cruz no cabe duda / por el hecho de ser un ser humano / más pesada tal vez que las demás / ustedes saben a qué me refiero / sé que lo hacen por reírse de mí / pero no me perturban en absoluto / con igual fundamento / pueden decir que soy Napoleón Bonaparte / Pedro Urdemales o Perico de los Palotes / valga la explicación en todo caso: / de acuerdo a sus pro-*

*pias palabras / que yo no tengo por qué poner en tela de juicio / —quién soy yo para andar en esos trotes— / el verdadero Cristo es lo que es / en cambio yo qué soy: lo que no soy (2007, p. 61).*

Parece claro: la existencia de quien sea (sujeto de la enunciación) reside, antes que nada, en el bienestar o el malestar con que se padece el peso de esa cosa, ahí, que somos. ¿Curioso, no? Lo único “individual”, inexpresable sino es a través de símbolos, es el pesar que cada uno sobrelleva: la cruz que se carga. “... de que arrastro mi cruz no cabe duda / por el hecho de ser un ser humano / más pesada tal vez que las demás / ustedes saben a qué me refiero”.

Fue la muerte de su madre, el origen de la vocación de Zárate Vega. Para sobrevivir al impacto de la pérdida que lo clavó a “su” dolor, consagró veinte años de su vida a predicar: instrucciones prácticas que no sobrepasan una precaria economía doméstica, pintorescas denuncias seculares, delirantes consejos virtuosos. Consigue sobrellevar la quiebra de su presente, representando, actuando como puede, el rol del predicador callejero. Pero lo real —la cosa insoportable cuya exclusión del discurso sustenta el discurso— es el pesar de la madre muerta. Zárate Vega predica, recorre el territorio, no para de predicar durante veintidós años, para no pensar en aquello que sin embargo no deja de tener presente.

Pero no está loco. Sabe que “Cristo de Elqui” es solo un nombre propio, la máscara del penitente para que los demás lo reconozcan; un libreto posible, un Cristo más entre tantos: “pueden decir que soy Napoleón Bonaparte / Pedro Urdemales o Perico de los Palotes”. Sabe que —misterio aprendido en la catequesis—, salvo uno, nadie tiene el privilegio de ser en verdad. El Cristo, “Verbo encarnado”, es el único en quien enunciación y enunciado son uno. El Cristo es aquel que asume el dolor, carga la cruz, de todos los demás. Acontecimiento que sigue ocurriendo a través de la palabra y la dramaturgia que lo repite. La misa, la ceremonia cristiana, vuelve presente una y otra vez la vida, pasión y muerte de N.S.J.

¿Qué hacer, cómo arreglárselas, para sobrellevar el dolor de la pérdida, el horror de la vida, el peso del mundo? Cristiano es quien actúa el libreto de ese imponente personaje de los relatos evangélicos. Quienes —hijos todos— sobrellevan la pesadumbre de su vida sufriente y mortal son redimidos gracias al consuelo que les brinda creer que Uno, alguna vez, Hijo nacido de madre virgen, murió en el más ignominioso patíbulo, y resucitó y regresará. Podemos confiar. Los desesperados que no saben cómo vivir cargando a costas el vacío dejado por una pérdida fundamental, pueden confiar. Pero confiar es siempre confiar en una palabra empeñada: es la exis-

tencia verbal la fuente del prodigio y de la esperanza. La resurrección, la conversión del vacío en presencia plena, de lo menos en más, es un hecho de lenguaje. Quien en la Eucaristía recibe el cuerpo de Cristo mientras se traga una laminilla de harina cocida lo que deglute son las palabras “Cuerpo de Cristo”: la transustanciación —la alquimia por la palabra— convierte la masa en cuerpo sublime y, a la vez, vacía la acción de tragar de toda acepción antropofágica y carnívora. ¿Dónde ocurre el milagro? En el lenguaje. Lo real del deseo de los seres humanos —su verdad de hijos— se abre como herida arcaica por la Palabra y acaba encontrando sutura en la Palabra.

Cabe suponer que la aspiración del modernismo poético (de Baudelaire a Mallarmé, de Robert Browning a T.S. Eliot, de Kafka a Parra) fue conseguir ese efecto metafísico —colmar el vacío de fundamento— a través de la experimentación en el lenguaje: tratar con las palabras como si fueran cosas, a sabiendas de que las cosas le deben su ser a las palabras. Lejos de negar la dimensión trascendental que distingue al ser humano, la modernidad filosófica y poética desarrolla la fenomenología del espíritu: señala la historia de su producción y explica el milagro sin recurso a expediente sobrenatural alguno. Los contenidos que pesan sobre la vida humana y le dan identidad y valor no son atributos sustanciales de la Naturaleza. *Todo va a dar a un libro*, quiere decir: la página impresa es el sostén del mundo, porque el mundo —una totalidad articulada— es un hecho de lenguaje.

## VI

La teoría brechtiana del extrañamiento propone un modo, una técnica, un método, para arreglárselas, en el orden de la representación, con esta confusión entre enunciación y lenguaje, entre el orden de lo imaginario (ilusión de realidad) y lo simbólico (el sistema articulador que permite la representación). Me parece recordar (hay registro del evento de 1977) que el actor Vadell (prebrechtiano) representaba su breve papel, encarnando su personaje —animador de carne y hueso— con el que propendía a identificarse.

Parra, en cambio, no actuaba ningún rol, sabía lo que hacía: su *performance* era intelectual. La dicción desafecta, neutra, impersonal era la de un lector que no disimula (como sí lo hace un actor convencional) la letra que lee —la grafía, la métrica, la gramática de su verso—; no quería saturar sentimentalmente el parlamento dramático. Por medio de la voz (*phone*) quería hacer escuchar la letra (*gramma*). No quería llenar con su presencia lo que su trabajo de antipoeta había vaciado de cuerpo enunciante, de contenido emocional. Ni figura de vate ni menos la de

predicador. Su *performance* consistía en ser el locutor de un formulario, de un algoritmo, de un texto que contiene las instrucciones de su propio uso y cuyo mérito consiste en la capacidad para imponer a su locutor un sitio, una identidad, una autoridad, cualquiera sea la facha y la edad de quien lo pronuncia. Un científico exponiendo un axioma matemático; un sacerdote en el presente fundamental de la acción litúrgica; un médium que profiere, como un autómatas, la fórmula ritual. La repite (siempre por vez primera). Hasta el fraile más necio lo sabe: la expresividad del sermón debe ser excluida de la *performance* eucarística. En el instante crucial es Cristo el sujeto del enunciado. Así lo dice el Cristo de Elqui: “no se permite la expresión personal / la voz no debe superar al verbo / puesto que el fin es el contacto con Dios / y no con un artista de la cuerdas vocales”.

Se entiende: si se trata de realzar la potencia performativa de la construcción verbal se debe eliminar, lo más que se pueda, el énfasis sentimental o la gesticulación histérica. Es histérico el discurso que pretende, a través de la efusión y el énfasis, dar expresión singular a un ser único. Es histérico el hablante lírico: la voz dolida de un cuerpo inimitable, de un *pathos* inefable, de un padecimiento primordial anterior al lenguaje. Si se trata de poner a la vista el lenguaje como mecanismo productor de sentido —como exterioridad, como gran Otro— se lo debe descolgar de la voz plena; hay que defraudar la ilusión de inmediatez, de interioridad, de presencia, que esta tiende a fomentar.

¿Cómo confundir al sujeto del enunciado —aquí el alias Cristo de Elqui, predicador popular— con el autor Nicanor Parra? Más aún: ¿cómo confundir a este, el autor, con el hombre de carne y hueso que frente a un micrófono, en esa tarde de 1977, leía ese discurso frente a un grupo en una plaza de Providencia? ¿Quién, en 2014, cumplió cien años: Nicanor Parra sujeto de la enunciación o Nicanor Parra, firma célebre, marca registrada, autor de la antipoesía?

Un cumpleaños conmemora los años que han pasado desde el día de un nacimiento, el día que una madre dio a luz a un hijo. Se trata de un hecho de historia natural. En verdad, quien cumple años es el cadáver virtual que somos. Un autor, en cambio, no es hijo de su madre; lo es de su obra. Por su obra un individuo, hijo de su madre, se erige en padre de sí. Un sujeto autoral —y lo vivo de una obra— no tiene cumpleaños, porque su origen no es biológico, es acontecimiento histórico-social. ¿Por qué? Pues porque una obra es un origen y acontece retroactivamente. Un origen nunca es un mero comienzo cuya fecha podamos fijar dentro de una cronología dada. Lo que un evento tiene de origen es lo que de él hace historia

y sigue ocurriendo al presente. Nadie celebra el tiempo que ha pasado desde que fue publicada, sino es porque la obra continúa obrando, esto es, en la medida en que el universo originado en sus páginas sigue sustentando el presente de sus lectores. Se dice, a diferencia de los que envejecen, que por sus páginas, lo leído en sus páginas, no ha pasado el tiempo. Y se dice precisamente de esas obras que en sus páginas consiguen hacer presente lo real, eso cuya exclusión sostiene la dimensión representacional de la vida. Lo Real no tiene edad. Lo comprobamos cada vez que abrimos un libro —pongamos *Edipo Rey* o *Rey Lear*— cuya lectura nos revela algo entrañable de esa cosa que somos, aun cuando leemos la letra inscrita por alguien que vivió y murió en un mundo remoto y desaparecido, que suponemos tan diferente al nuestro; lo comprobamos cada noche, ya muy lejos de la infancia perdida, cuando en el sueño volvemos a quedarnos dormidos (con suerte) cogidos de la mano de mamá: “Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas” (“El peregrino”, en *Poemas y Antipoemas*).

## VII

El cumpleaños número cien fue ocasión para que en la Biblioteca Central de la Universidad Diego Portales, que detenta el nombre del poeta, volvieran a mostrarse los *Trabajos Prácticos* de Parra. El reconocido y reiterado montaje —en el edificio CTC (1999); en Fundación Telefónica de Madrid (2001); en Centro cultural La Moneda (2006) — quedó esta vez bajo el título de una de las obras exhibidas: “Voy y Vuelvo”. Con ocasión del centenario del sujeto de la enunciación —el individuo que nació un día hace cien años atrás— se celebraba el incombustible ir y venir del autor Parra —sujeto de escritura—, la sorprendente vitalidad de una obra “definitivamente inacabada”. Esta, entrecomillada, es una frase de Marcel Duchamp, a quien es imposible dejar de mencionar si se trata de estas sobre expuestas “obras públicas”.

Exponiendo un objeto usual desnudo de función —una rueda de bicicleta sobre un taburete por ejemplo—, Duchamp dejaba a la vista la presencia obtusa y perfecta de una cosa, cuyo diseño no era el fruto de un capricho expresivo, sino que parecía exigido por una inflexible y enigmática necesidad. Y, en efecto, la condición exhibitiva es intrínseca a un *ready-made*, que no es el caso de los trabajos prácticos de Parra. Estos —los frutos de un hombre de letras, no de un artista visual— son la concreción afortunada de un *speech act*, de una acción verbal que recae sobre un objeto cuyo valor de uso es ostensible. Es porque el objeto no fue enajenado de su función convencional y conserva su significado familiar, que la interven-

ción verbal puede provocar el efecto sorprendente. Lo cierto es que no parecen haber sido concebidos por un diseñador para ser expuestos en un espacio público. Su exhibición, a pesar de su exitosa recurrencia, permanece externa y, supongo, la producción del evento que los mostró siempre estuvo a cargo de otros. La mayoría de estas piezas pertenecen al dispositivo lecto-escritural, al mundo de la página impresa, y vieron la luz pública por primera vez en 1996, en forma de fotografías en blanco y negro (tomadas por Paz Errázuriz), junto a un puñado importante de antipoemas, en *Hojas de Parra*, hermoso libro del que quizá jamás debieron haberse desprendido. Las más eficaces siguen en su elaboración el mismo trámite del que resultan los *Artefactos*: es un proceso de escritura que amplía su campo experimental a las cosas que amueblan la vida dentro de una economía de subsistencia precaria. Se trata de experimentos. Un trabajo práctico pone a prueba, realiza, lo que un *Artefacto* proponía como hipótesis: “Crucifiquemos este gato y veamos qué pasa.” Veamos.

Dados (étant donnés) una frase —“voy y vuelvo”— y un objeto usual —una cruz—, ¿qué pasa con su encuentro? La frase cuelga de una modesta cruz de palo (como la que se encuentra en un cementerio rural), no de un crucifijo. Una cruz es el signo mínimo para indicar el sitio donde yace un cadáver. Señala también que los vivos cumplieron con el difunto, cubriendo sus restos. Si de una modesta cruz que indica que un muerto recibió sepultura cuelga un cartel con la frase “voy y vuelvo”, entonces la frase, asociada metonímicamente al anónimo difunto, se lee como su último recado. Es chistoso. El que se fue promete retornar en seguida; que tardará apenas lo que dura un suspiro. Podemos confiar en que está a punto de regresar y aquí no habría pasado nada. Es sublime.

La frase que en el intercambio coloquial de los vivos significa ese aviso trivial —alguien se fue apenas por un rato— asociado a una cruz, y por lo tanto a un muerto, se vuelve sublime porque transforma el lapso de una diligencia en la promesa desmesurada que deja sin efecto a la muerte. Pone de manifiesto lo real, la verdad (sin edad) del deseo: la esperanza de que la muerte sea un trámite y que el ausente, aquel a quien echamos de menos, retorne, vuelva como si nada. Es también lo Real encarnado, que se eleva a fetiche sagrado en el símbolo cristiano: el crucificado ausente queda como sujeto de ese pedestre recado de esperanza. *Voy y vuelvo* funciona así como un talismán melancólico para sobreponerse al pesar de la pérdida y poder contraponer más que no sea una sonrisa al desesperado *never more* del cuervo agorero de E. A. Poe.





**Figura 3.** Crucifijo hall central Biblioteca UDP Nicanor Parra.  
Fuente: Elaboración propia.

La exposición en el hall central del edificio de la Biblioteca de la UDP adoptó el título de esta obra y estaba presidida por un crucifijo enorme que pasaba por ser un facsímil de ésta. No se trataba de una gigantografía de la pieza de Parra, ni tampoco de su reproducción en una pantalla gigante. Se trataba de otra pieza, de una nueva y enorme pieza recién fabricada en madera finger; nada que fuera asociable a un *objet trouvé*. Dicho literalmente: un error de proporciones. Quien haya ideado ese exceso (creyendo de buena fe que monumentalizaba al antipoeta) desconocía por completo la obra de Parra, cuya alquimia (ecologista) del reciclaje es indisoluble de una economía precaria, enemiga a muerte de todo vano derroche.

¿Cómo no reconocer (incapacidad congénita de los hijos de la poshistoria) la diferencia entre dispositivos? Una rudimentaria cruz de palo, tan potente semióticamente, corresponde al mundo gráfico-libresco-artesanal que languidecía bajo la sombra progresiva de la naciente edad de las “telecomunicaciones” (un Santiago de linotipias y Torre Entel y feria persa, en el cual el valor de uso es aún objeto de transacción e intercambio). El gigantesco crucifijo de madera finger (fabricado a la medida del edificio de cinco pisos en el que fue colgado) corresponde a la edad deshistorizada del espacio (físico) del shopping y (virtual) de la “hiperconectividad”. Su referencia más

conspicua es, como decíamos al comenzar, el edificio Costanera Center, concreción espectacular de un mundo hegemonizado por el valor de cambio. En éste, en la espectacularidad de su ilimitada vitrina de prendas y presas en constante recambio, en su fachada incombustible de titanio y pantallas electrónicas HT, el valor de uso (la historia singular de cuerpos y objetos, caídos de la vitrina-pantalla) desaparece de toda circulación. Al primer asomo de obsolescencia y fatiga de materiales en las cosas que no podemos corregir o sustituir (la cosa que somos, por ejemplo), enloquecemos, hacemos la vista gorda, acabamos resignados como ante una fuente de horror y vergüenza. Si lo que vemos es un crucifijo de tres metros, recién salido de un taller profesional de diseño que elabora a pedido piezas de alto costo, no hay valor de uso, no hay historia, no hay experiencia reconocible, nada que pueda ser asociado al tiempo de la vida y a la muerte y, por lo tanto, nada que tenga que ver con lo que deja escuchar el trabajo del poeta. Como van las cosas, cabe imaginar que el intrascendente crucifijo podría ser bendecido por algún cura párroco con aspiraciones mediáticas para abrir la temporada otoño-invierno de semana santa en alguna de las grandes tiendas del Costanera Center.

El mega crucifijo que perdura instalado en el hall de la Biblioteca de la UDP ni siquiera transforma el recinto que lleva su nombre en el mausoleo pop del antipoeta. Parece más bien un acabado síntoma del olvido total (esto es: del olvido del olvido).



**Figura 4.** Trabajo práctico *Voy & Vuelvo*, de Nicanor Parra (la cruz no mide más de 40 cm).  
Fuente: Parra, 2014.

## VIII

La tragedia y la comedia —las dos maneras en que el arte dramático hizo aparecer lo real en la antigüedad— ponen en escena la cosa que uno es a tolerable distancia. Una, haciendo que su acontecimiento haga añicos el mundo de la representación; la otra, disolviendo el peso insoportable en la menudencia insignificante de quienes lo padecen. Es trágico cuando el sujeto del drama, que realiza con plenitud una figura heroica, termina aniquilado por la gradual emergencia de la cosa cuya exclusión hacía posible la representación. Es cómico cuando el libreto deja visible la brecha estructural entre la cosa universal del enunciado y la cosa cuyo padecimiento define al hablante: “Dios ha muerto. Y yo no me siento muy bien que digamos”. Al *pathos* de la tragedia, la comedia opone la disolución disruptiva del universal a fuerza de hacer asomar en el universal mismo la singularidad finita que lo sustenta. Lo que mueve a risa no es lo ridículo de un sujeto (eso es más bien patético); es el hecho de que este, en el instante de su elevación, deje asomar su condición pedestre y dé señales de que es consciente de ello (*Papá, papá, ¿por qué me has abandonado?*). Lo tragicómico reside en saberse desnudo y a la vista de todos y, así y todo, pese a estar expuesto como una cosa *humana, demasiado humana*, al igual que el emperador de Andersen, mantener la dignidad del personaje hasta “que acabe el desfile”. Si el sentimiento de lo sublime, como explicó Kant, considera pesar y placer —el sujeto, ante un espectáculo impresionante, pasa de la desazón al bienestar cuando comprende que es el exceso impreso en su mirada lo que permite el portento—; entonces, mejor que la tragedia, que mantiene separado los términos, es la comedia la que parece brindar una solución de compromiso para arreglárselas con el peso de la cruz. Parra —“el poeta que duerme en una cruz”— así lo enseña.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2004) *El autor como productor*. México D.F: Editorial Itaca.
- Parra, N. (1996). *Hojas de Parra y trabajos prácticos*. Santiago de Chile: Ediciones Cesoc.
- Parra, N. (2007). *La vuelta del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- Parra, N. (2014). *Catálogo Voy & Vuelvo*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.