

FICCIÓN FANTÁSTICA Y TRANCE ALEGÓRICO EN PABLO NERUDA Y NICANOR PARRA.

HACIA UNA LECTURA DE DOS POEMAS DE HORROR (EN EL DESIERTO DE LO REAL)

Ricardo ESPINAZA SOLAR*

- **RESUMEN:** Pablo Neruda y Nicanor Parra son dos de los más importantes y representativos poetas chilenos del siglo XX, cuyas obras están profundamente arraigadas en el devenir cultural del país. En distintos momentos de su producción poética, ambos poetas concentraron su atención en imaginarios culturales específicos y problemáticos de la identidad y la cultura chilena. Así por ejemplo, tanto en el poema “Margarita Naranjo” (Neruda, *Canto general*, 1950) como en el poema “La venganza del minero” (Parra, *Hojas de Parra*, 1985) los poetas textualizaron específicas dimensiones del imaginario cultural de la zona norte del país, concretamente en lo que refiere al desierto y la figura del minero, tratándolas de manera crítica y a la vez fantástica. Conforme a ello, los poetas hacen uso de la ficcionalización y la alegoría como recursos para textualizar lo fantástico y el horror en sus poemas. El siguiente artículo pretende leer reflexiva y creativamente ambas producciones poéticas desde el entendimiento de la ficción fantástica y la proposición de trance alegórico para evidenciar el horror, la crítica ante la impunidad y la perturbación lectora; o bien, de poemas de horror. Por último, hacia el final del texto, también se esboza la posibilidad de un fantástico socialista (Neruda) y un fantástico capitalista (Parra) conforme a una relación con el realismo socialista (Lukács) y el realismo capitalista (Fisher), respectivamente.
- **PALABRAS CLAVE:** Poesía chilena; ficción fantástica; trance alegórico; Pablo Neruda; Nicanor Parra.

éste es el desierto.
El lugar donde se hacen los poemas.
Mi país.
Roberto Bolaño (2018, p. 117).

Nunca salí del horroroso Chile.
Enrique Lihn (1979, p. 53).

* Universidad Arturo Prat (Unap), Facultad de Ciencias Humanas, Iquique – Chile. respinaz@unap.cl.

Artigo recebido em 17/09/2021 e aprovado em 18/11/2021.

En el Discurso de recepción del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, año 2016, el poeta chileno Raúl Zurita declara que “la poesía es la más alta creación humana, su fundamento es la celebración de la vida, pero ha tenido demasiadas veces que relatar la desgracia” (ZURITA, 2016, p. 12). Considerando esto, pareciera ser que, según Zurita, las desgracias, las desdichas y las tragedias chilenas suelen ser el sustento de la poesía chilena propiamente tal. Como si la identidad de lo chileno fuese un interminable relato de violencia, crímenes e injusticias. Interminables relatos sobre el mal y la impunidad¹. Ahora bien, para cantar tales desgracias, en parte, los poetas chilenos se han valido del ejercicio de la ficción, lo fantástico y la alegoría como un medio para evidenciar tal identidad de horror, impunidad y perturbación; o bien, de poemas de horror. Por tal motivo, a continuación, luego de precisar un entendimiento sobre la ficción poética, lo fantástico, la alegoría y el trance lector en relación con lo alegórico, se llevará a cabo una breve lectura sobre dos poemas específicos de Pablo Neruda y Nicanor Parra, en donde los poetas ficcionalizan y fantastizan la imagen de los mineros de la zona norte de Chile, con el fin de evidenciar un quehacer crítico, pero a la vez fantástico de la escritura poética, en tanto trance alegórico de la lectura de la poesía chilena propiamente tal. Aquel trance en donde la más alta creación humana da cuenta de las más aborrecibles, perturbadoras y horribles acciones humanas.

Ficción fantástica y trance alegórico. Hacia un horror “fantastizado”

La imaginación poética es a la vez imaginación fantástica, o al revés. Al contrario de lo que pensaba el teórico búlgaro Tzvetan Todorov (1980), para quien un poema no podría formar parte del universo discursivo del género fantástico puesto que, a su juicio, las imágenes poéticas no resultan ser apropiadas para el uso de la descripción y tal carencia implicaría una imposibilidad de narración, relato y representación de los poemas, cuyo intento a la vez pone en peligro la realización de los mismos. Sin embargo, sucede que la imaginación poética dispuesta como una bomba de tiempo en la escritura del poema o bien, la imaginación que surge en fragmentarias esquirlas desde el trance de su lectura no es, ni son, un peligro para lo fantástico, pues las imágenes poéticas igualmente detonan en un constante saludo de bienvenida en tanto alegoría fantástica ante el desierto de lo real. Bienvenidos al desierto de lo real, dice Slavoj Žižek (2005) en ese apasionante libro en donde reflexiona sobre las ficciones, conflictos, desastres y estallidos culturales y políticos contemporáneos. Porque el desierto, Bolaño mediante, es, además, como ya se sabe, “el lugar donde se hacen los poemas” (BOLAÑO, 2018, p. 117). El único país del poeta. De modo que, ese “carácter representativo que rige una parte de la literatura, que resulta cómodo designar con el término *ficción*” (TODOROV, 1980, p. 50), también resulta propio de la poesía en tanto aptitud para las representaciones y las evocaciones (que surgen

¹ En cuanto a la relación entre identidad cultural y relato, el sociólogo chileno Jorge Larraín (2003), en el ensayo titulado “Etapas y discursos de la identidad chilena”, sostiene que la identidad nacional se resuelve como una creación discursiva en tanto relato cultural compartido: “una identidad colectiva no es más que un artefacto cultural que existe como una comunidad imaginada en la mente de sus miembros” (LARRAÍN, 2003, p. 67).

con el desierto), pues también la poesía es a la vez ficción, por cuanto “lo ficticio es la cualidad característica de lo que llamamos poesía” (SMITH, 1993, p. 31). Así además, en lo que concierne a un poema y de acuerdo con lo planteado por Susana Reisz (2014) en su artículo teórico, titulado “Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable”: “cabe hablar de ficción cuando cualquiera de los componentes del acto comunicativo ha sido intencionalmente modificado en el modo de ser que se le atribuye según la noción de realidad vigente” (REISZ, 2014, p. 173). Así también, siguiendo el planteamiento expresado por Barbara H. Smith (1993) en “La poesía como ficción”: “podemos concebir una obra de arte [de lenguaje] no como la imitación de la ‘forma’ de objetos y sucesos determinados ya existentes en la naturaleza en alguna ‘materia’ diferente, sino como la creación de un miembro ficticio de una cierta clase de objetos o sucesos naturales” (SMITH, 1993, p. 42).

Más aún, pareciera ser que todo texto literario, ficcional y fantástico, es a la vez también un texto alegórico, pues como señala Northrop Frye (1991) la alegoría es “un elemento históricamente estructural en la literatura toda, que no puede añadirse solamente por la interpretación crítica” (FRYE, 1991, p. 79). O bien, que el impuso alegórico, según comenta el crítico norteamericano Craig Owens (2001), respecto de las obras de arte, consiste precisamente en que “la alegoría es tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento” (OWENS, 2001, p. 204). De manera que “la alegoría tiene lugar siempre que un texto duplica a otro” (OWENS, 2001, p. 204) pues, en su estructura alegórica “un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación; el paradigma de la obra alegórica es por tanto el palimpsesto” (OWENS, 2001, p. 205).

De este modo, en el momento de una lectura o en el trance de ese momento, cuando el lector percibe que un texto leído es a la vez, revisado por otro texto que probablemente también lo lee y vivifica de una manera que es siempre crítica, como ocurre en las relaciones escriturales entre Pablo Neruda y Nicanor Parra, ocurre entonces, en la escritura explosiva de un nuevo texto por hacer, ya no esa pesada “ansiedad de la influencia” (BLOOM, 2009) sino la detonación de una “alegoría de la lectura” (DE MAN, 1990), pues pareciera ser que todas las historias de intertextualidades son también historias de alegorías.

Ahora bien, no es un deseo particular reflexionar propiamente aquí sobre la identidad de los países, naciones o patrias alegóricas que explotan en el desierto de lo fantástico en función del imaginario nacional, cultural o incluso histórico, sino promover, en el ejercicio reflexivo y creativo de la lectura, la posibilidad de acceso a un imaginario crítico, estético y político, o de cuestionamiento sobre las certidumbres, en donde, como señala Reisz, “el poema se fantasmiza” (REISZ, 2014, p. 178) desde un trance de lectura que provoca un sentimiento de inquietud alegórica.

Así entonces, desde la imaginación poética (ficcional, fantástica, alegórica) que es también la imaginación de la lectura, la realidad podrá ser evocada en tanto situación cultural e incluso histórica, de una manera perturbadora, problemática o crítica. Un trance de lector. De lector de poesía, obviamente, en donde lo fantástico es a la vez lo subversivo del poema y del lenguaje ante lo real, como una incomodidad que estalla o

su anormalidad crítica; “la transgresión de la noción de realidad vigente” (REISZ, 2014, p. 180). O bien, un trance alegórico en función de ciertas expresiones y situaciones de la ficción poética y fantástica que resultan ser problemáticas, incómodas y altamente sensibles, como aquellas que se presentan en la relación entre los poemas de Pablo Neruda y Nicanor Parra. De modo que la imaginación fantástica de los poemas, o aquello que Todorov voluntariosamente expulsa de la literatura fantástica por cuanto dice que “las imágenes poéticas no son descriptivas, que deben ser leídas al puro nivel de la cadena verbal que constituyen, en su literalidad, ni siquiera en el de su referencia” (TODOROV, 1980, p. 50-51). O bien, que la lectura de un poema constituye un obstáculo para lo fantástico, pues al leer un texto poético se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, en donde lo fantástico no podrá aparecer, pues para ello se exige una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado. Sin embargo, aquello, resultará ser, aquí, lo propiamente fantástico de acuerdo al trance alegórico de la lectura; aquel en donde lo fantástico del poema es a la vez lo subversivo ante el comentario crítico de la historia en tanto problema. Pues como también señaló Frye: “la obra alegórica tiende a prescribir la dirección que ha de tomar su propio comentario” (FRYE, 1991 *apud* OWENS, 2001, p. 204). Así, sea en el lector, una representación y evocación de los acontecimientos incluso más allá de cómo se producen en el mundo evocado; puesto que “el efecto fantástico es totalmente dependiente de la sensibilidad, la experiencia estética y la capacidad imaginativa de cada receptor y que por eso mismo *puede* traspasar las fronteras que separan a la poesía de la narrativa y a los textos literarios de otro tipo de textos no verbales” (REISZ, 2014, p. 87).

Walter Benjamin (2008), por lo demás, comprende la existencia de la alegoría como un recurso literario que es tanto estético como histórico, y a la vez, también, filosófico. Así por ejemplo, en su estudio sobre la poesía de Charles Baudelaire, relativo al uso de la alegoría en tanto recurso que le permite al poeta, ya no necesariamente lírico sino crítico, evidenciar las problemáticas históricas de la modernidad inicial al encontrar un vínculo con lo antiguo, Benjamin declara que la obra poética de Baudelaire posee una tarea específica en tanto se concibe a sí misma no solo como una obra poética o de ficción sino como un documento propio que surge del imaginario cultural de la historia y a la vez crítico de su contemporaneidad. Diríase de un quehacer artístico propiamente crítico de su cultura, en tanto crítico del origen de la fantasmagoría capitalista de la historia, por medio de la alegoría; como el horror aquel en donde lo humano finalmente se convierte en una mercancía, propiedad o posesión: “La producción poética de Baudelaire tiene asignada una tarea. Y es que él entrevió espacios vacíos en los que insertaba sus poemas. La suya se puede así determinar no ya solo como una obra histórica, como cualquier otra lo es sin duda, sino que ella misma quiso serlo y así también se entendió a sí misma” (BENJAMIN, 2008, p. 216-217). Por tal motivo, Walter Benjamin comprende que el uso de la alegoría por parte de Baudelaire no es producto de la casualidad, ni mero efectismo retórico sino profundamente histórico y relacionado con la fatalidad y la muerte². Siendo

² En “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, Benjamin (2006) da cuenta de una actualización histórica de la alegoría en relación al Trauerspiel o drama barroco alemán, concluyendo que la alegoría resulta ser el rostro de

a la vez, un enigmático relato de la muerte por donde estalla tanto la naturaleza de la existencia humana como la historicidad biográfica de los individuos: “el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y esta tiene solo significado en las estaciones de su decaer” (BENJAMIN, 2006, p. 383). De tal manera que, con la obra alegórica de Baudelaire “la modernidad heroica resulta ser al fin drama barroco” (BENJAMIN, 2006, p. 197). Es decir, la manifestación en donde lo vivo se resuelve como un significado de la muerte: “el botín más precioso en el ‘triumfo de la alegoría’; vida que significa justamente la muerte” (BENJAMIN, 2008, p. 274). Así entonces, de acuerdo con Benjamin, podría decirse que lo fantástico en Baudelaire sucede cuando “la alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada. Al impulso destructor de Baudelaire no le interesa en absoluto la abolición de su víctima” (BENJAMIN, 2008, p. 273). Más aún, “las alegorías son sitios en los que Baudelaire expiaba su impulso destructivo” (BENJAMIN, 2008, p. 276).

Por consiguiente, este “impulso destructivo” (BENJAMIN, 2006) es también un “impulso alegórico” (OWENS, 2001) o bien, el impulso de una lectura desde donde “los poemas se fantatizan” (REISZ, 2014), problematizando política y estéticamente la cultura y la realidad, como también el estatuto de la literatura y la poesía misma. Pues, la relación entre posible/imposible, en tanto eje nuclear de la literatura fantástica (CESERANI, 1999; CAMBRA, 2008; ROAS, 2011), afectará aquí, en la lectura de los poemas de Neruda y Parra, no solo el entendimiento de lo real sino también el entendimiento de lo literario y lo poético, de acuerdo a un trance de lectura espeluznante de horror, incertidumbre y vacilación. Trance, por lo demás, en donde el impulso de la lectura detona ante la presencia de espacios vacíos o grietas al interior del muro de la historia y la cultura para revelar, precisamente, la desgracia, la desdicha y la tragedia; la violencia, el crimen y la injusticia de la historia misma, o al revés: la historia de la violencia revelándose con el poema como historia y muerte a la vez, el mal y la impunidad. Cual derrumbe en el desierto, cual vacilación, cual trance de lector y horror³; finalmente.

El concepto de trance, por lo demás, con cierta trayectoria en los estudios filosóficos, literarios y culturales (sin considerar posibles aproximaciones desde estudios sobre las religiones), ha sido recientemente desarrollado, de forma amplia por el teórico y crítico cultural Jens Andermann (2018) en el libro *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. En el libro, el autor precisa el concepto de trance como la referencia a un estado

la historia plasmado en una calavera, en tanto “la alegoría [...] de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera” (BENJAMIN, 2006, p. 383).

³ “Dar entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, *das Heimlich*, por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente ‘otro’ y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo ‘humano’ y lo ‘real’ [...] De ahí la asociación de lo fantástico con el horror [...] La emergencia de una literatura de este tipo en períodos de relativa ‘estabilidad’ (mediados del siglo XVIII, finales del XIX, mediados del XX) apunta a una relación directa entre la represión cultural y la generación de energías de oposición que se *expresan* a través de varias formas de fantasía en el arte” (JACKSON, 2001, p. 150).

extático de transformación que se ensambla o “se vuelve a ensamblar en el inconsciente, el espacio y el tiempo del sujeto y la comunidad escindidos por una violenta historia de desplazamientos y rupturas [...] pero que anuncia desde allí la posibilidad de *otra* convivencia: de un mundo diferente” (ANDERMANN, 2018, p. 22). Así entonces, el trance como un ingreso de los espacios y tiempos del sujeto con lo que lee, revisa y habita, entre los sentidos y las relaciones de/con los poemas. Desplazamiento y conjunción en la participación de la lectura y sus procedimientos de vacilación detonantes. Una subjetividad que explota en un trance ficcional, fantástico, alegórico; por venir. O bien, el trance del lector (ante el desierto de lo real) que vendrá. Hacia un horror chileno, como una muestra más de aquel “horroroso Chile” (LIHN, 1979).

Pablo Neruda y Nicanor Parra (“Margarita Naranjo” y “La venganza del minero”)

En el artículo titulado “La presencia de lo fantástico en la poesía hispanoamericana del siglo XX”, publicado en 1999, en el libro *Literatura y pensamiento en América Latina*, el poeta, filólogo y crítico escocés Niall Binns (1999a), refiere la posibilidad de un estudio inicial y panorámico para la investigación de una poesía fantástica en Hispanoamérica. Para ello, Binns recoge ciertos postulados teóricos provenientes del pensamiento de la intelectual argentina Ana María Barrenechea (1978)⁴ y luego focaliza su atención en la obra de poetas como Rubén Darío, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Gastón Baquero y Gonzalo Millán.

En cuanto a la obra de Pablo Neruda (1904-1973), Binns concentra su atención en el poema “Margarita Naranjo”, publicado hace algo más de 70 años atrás, en el libro *Canto general* (1950). Tratándose de un poema que refiere sobre la desventurada vida de Margarita y su esposo Antonio en la oficina salitrera María Elena, ubicada en la zona norte de Chile, entre las ciudades de Iquique y Antofagasta o en medio del desierto que separa a ambas ciudades. El poema se encuentra en la parte correspondiente al numeral VIII del libro, denominado “La tierra se llama Juan”, siendo a la vez el poema o fragmento o pieza número VIII de tal parte.

De seguir el método biográfico-literario propuesto por el crítico chileno Hernán Loyola (1999), habría que decir que el poema, probablemente, fue elaborado por Neruda durante el año 1944 o posterior, conforme al periodo inicial de la escritura de *Canto general*, de acuerdo al deseo nerudiano de escribir un Canto general de Chile. Periodo que coincide con el momento en donde el poeta toma conocimiento directo tanto de la naturaleza desértica de la zona norte del territorio chileno como de las atrocidades

⁴ Específicamente, Niall Binns se detiene en el ensayo de Ana María Barrenechea, titulado “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, centrando su atención en el entendimiento de que la literatura fantástica es aquella que presenta en forma de problema diversos hechos anormales, anaturales o irreales en contraste con otros hechos reales, normales o naturales; pues las obras de la literatura fantástica “ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (BARRENECHEA, 1978 *apud* BINNS, 1999a, p. 105).

históricas del Estado. Pues su escritura, bien podría corresponder al periodo de constantes visitas que realizara Pablo Neruda a la zona norte del país con motivo de su campaña política como candidato a senador por las regiones de Tarapacá y Antofagasta; situación que afianza el momento más político del poeta y su obra⁵.

En ese entonces, cuando Neruda acepta el ofrecimiento del Partido Comunista de Chile para ser candidato a senador por Tarapacá y Antofagasta, ofrecimiento expresado directamente por Elias Lafertte, con quien compartiría lista de candidatura, comienza en Neruda una nueva fase, según comenta el biógrafo Volodia Teitelboim (1996): “Cuando Neruda acepta el ofrecimiento, comienza una nueva fase, un compromiso social directo, que le significará una inmersión en el pueblo, un conocimiento cotidiano de sus problemas, un contacto por abajo, por dentro de la realidad más áspera del país” (TEITELBOIM, 1996, p. 281). Sin embargo, los poemas de la parte VIII, están mayormente orientados a una crítica al actuar de Gabriel González Videla (presidente de Chile entre 1946 y 1952) promulgador de la Ley N° 8.987⁶; y es, precisamente a Gabriel González Videla a quien Neruda, siendo ya Senador electo de la República, dirige su célebre discurso “Yo acuso”, pronunciado en la Cámara del Senado de Chile el día 6 de enero de 1948⁷. Por cuanto, “Margarita Naranjo”, quizás fue ideado por Neruda durante la campaña senatorial de 1944, pero acaso escrito únicamente durante su periodo de clandestinidad, desde febrero de 1948; fecha datada en el poema mismo.

Así entonces, “Margarita Naranjo”, poema predominantemente narrativo de 42 versos, se enuncia desde la voz fantasmal de Margarita Naranjo, quien “denuncia, desde la tumba, la explotación y la injusticia -tan fuertes que no permiten la muerte- en la oficina salitrera de María Elena” (BINNS, 1999a, p. 107). Porque precisamente la denuncia desde la tumba, la explotación y la injusticia, pero también el amor, al parecer hacen de los chilenos unos fantasmas. Por cierto, “todas las historias de amor son historias de fantasmas” (MAX, 2013).

Ahora bien, el poema de Neruda, alude al padecimiento obrero de los mineros del salitre y Margarita Naranjo, de cuya voz viene el poema, es el nombre de la esposa del minero Antonio, quien ha sido desaparecido por las fuerzas militares del terrorismo

⁵ “Buena parte de 1944 y los primeros meses de 1945 el ciudadano Pablo Neruda (todavía Neftalí Reyes para la ley), candidato independiente a senador -en la lista comunista- por las provincias de Tarapacá y Antofagasta, los pasó recorriendo ciudades, pueblos y campamentos del extremo norte del país, en continuo e intenso contacto con los trabajadores urbanos y agrícolas pero muy en especial con los mineros del cobre y del salitre. Una experiencia opuesta (y complementaria) a la de su infancia: el desierto, el sol, los socavones metalíferos y las aglomeraciones organizadas del proletariado en el norte, en lugar de los bosques, la lluvia, las casas de madera y los campesinos del sur agrario, ganadero y forestal” (LOYOLA, 1999, p. 38).

⁶ La Ley N° 8.978 o *Ley de la Defensa Permanente de la Democracia*, publicada en el Diario Oficial de Chile el día 18 de octubre de 1948, conocida popularmente como la “Ley maldita”, tuvo por finalidad proscribir la participación política del Partido Comunista de Chile (PCCh) declarando su ilegalidad por actuar en contra de la Ley N°6.026 o *Ley de Seguridad Interior del Estado*, promulgada el 12 de febrero de 1937, durante el gobierno de Arturo Alessandri Palma.

⁷ Al respecto, recuérdese que el periodo senatorial de Pablo Neruda comprende desde el día 4 marzo de 1945 hasta el día de su desafuero parlamentario, declarado por la Excma. Corte Suprema de Chile el día 3 febrero de 1948.

de Estado; siendo esto último una práctica común y diría casi eminentemente chilena. Porque, como se sabe o bien, como dice el poeta, no es posible ser chileno si no se es también un desaparecido. Situación que evidencia la sensibilidad poética y política de Neruda, siendo a la vez, una sensibilidad estética igualmente fantástica, por cuanto en el texto, la voz del poema es asumida por una mujer fantasma, víctima de ese terror concreto e impune. De modo que el decir del poema se resuelve en una enunciación fantasmal y doliente desde un personaje igualmente fantasma. Al respecto, cabe precisar que, a diferencia del relato fantástico tradicional, la presencia de la fantasma al interior del poema no decanta en una promoción del miedo o terror, pues no se trata de una fantasma que promueva el miedo, precisamente. Al contrario, se trata de una fantasma que padece el miedo, el dolor y el terror concreto provocado por los agentes del poder, del Estado y la realidad, llevando al lector a un trance alegórico incluso de compasión. Porque, en definitiva, en medio del poema de una mujer fantasma y su esposo desaparecido, se encuentra el trance alegórico de la compasión y denuncia nerudiana ante el terror impune propiciado por el Estado nacional.

MARGARITA NARANJO
(Salitrera “María Elena” Antofagasta, 1948)

Estoy muerta. Soy de María Elena.
Toda mi vida la viví en la pampa.
Dimos la sangre para la Compañía
norteamericana, mis padres antes, mis hermanos.
Sin que hubiera huelga, sin nada, nos rodearon.
Era de noche, vino todo el Ejército,
iban de casa en casa despertando gente,
llevándola al campo de concentración.
Yo esperaba que nosotros no fuéramos.
Mi marido ha trabajado tanto para la Compañía,
y para el Presidente, fue el más esforzado,
consiguiendo los votos aquí, es tan querido,
nadie tiene nada que decir de él, él lucha
por sus ideales, es puro y honrado
como pocos. Entonces vinieron a nuestra puerta,
mandados por el Coronel Urizar,
y lo sacaron a medio vestir y a empellones
lo tiraron al camión que partió en la noche,
hacia Pisagua, hacia la oscuridad. Entonces
me pareció que no podía respirar más, me parecía
que la tierra faltaba debajo de los pies,
es tanta la traición, tanta la injusticia,
que me subió a la garganta algo como un sollozo
que no me dejó vivir. Me trajeron comida
las compañeras, y les dije: “No comeré hasta que vuelva”.
Al tercer día hablaron al señor Urizar,
que se rio con grandes carcajadas, enviaron

telegramas y telegramas que el tirano en Santiago
no contestó. Me fui durmiendo y muriendo,
sin comer, apreté los dientes para no recibir
ni siquiera la sopa o el agua. No volvió, no volvió,
y poco a poco me quedé muerta, y me enterraron:
aquí, en el cementerio de la oficina salitrera,
había en esa tarde hecho un viento de arena,
lloraban los viejos y las mujeres y cantaban
las canciones que tantas veces canté con ellos.
Si hubiera podido, habría mirado a ver si estaba
Antonio, mi marido, pero no estaba, no estaba,
no lo dejaron venir ni a mi muerte: ahora,
aquí estoy muerta, en el cementerio de la pampa
no hay más que soledad en torno a mí, que ya no existo,
que ya no existiré sin él, nunca más, sin él.
(NERUDA, 2005, p. 263-264)

En efecto, Margarita Naranjo, luego de afirmar que ya está muerta, y que sus padres, hermanos y ella misma han pasado toda su vida como familia de obreros dedicados a las faenas de la pampa salitrera, cuenta sobre la detención, secuestro y posterior desaparición de su esposo Antonio. Su desesperada búsqueda, remordimiento, inanición y muerte porque la tierra comenzó a faltar bajo sus pies y subió algo como un sollozo, ante la espera de quien fuera tan esforzado y querido, puro y honrado como pocos. Quien había trabajado tanto por la Compañía y también para el presidente. Antonio, quien fue sacado de su casa por los militares mandados por el coronel Urizar, en medio de la noche, a medio vestir y a golpes, llevado en un camión rumbo a Pisagüa. Y Margarita, quien incluso realiza una huelga de hambre en protesta por la inaceptable desaparición de Antonio, para luego morir de inanición ante la infinita espera de su marido, porque su único alimento sería acaso volver a contemplar el rostro de su amado y entonces, ella, lo sigue esperando luego, también, después de su funeral, en esa tarde de viento de arena, donde todos lloraban y cantaban. Pero Antonio no aparece. No vuelve, no volvió. Quizás sea porque los desaparecidos no mueren o bien, porque los desaparecidos tampoco pueden ser fantasmas. Y Margarita, cual Penélope trágica, ya no existe sin él. Por cierto, todas las historias de amor son historias de desaparecidos⁸.

⁸ De acuerdo con la temática tratada, el poema también podría entenderse como una pieza de continuidad cultural de aquello que algunos críticos literarios, sociólogos e historiadores en principio han denominado como la literatura del extenso ciclo del salitre (BRAVO ELIZONDO; GUERRERO JIMÉNEZ, 2000; GONZÁLEZ MIRANDA, 2016). Periodo cultural de la historia de Chile que inicialmente abarca desde 1830 a 1930, incluyendo tanto al momento referido a la guerra del salitre (1879-1884), como también al momento de la extracción mineral en las oficinas salitreras, conforme a los capitales industriales, principalmente británicos y norteamericanos, que dan origen a la industrialización extractivista, en tanto extracción y exportación intensificada de los recursos naturales, acumulación de la riqueza, y explotación del trabajo obrero de los mineros del salitre de la zona norte del país. Algunas obras artísticas de este gran periodo cultural son *Tarapacá* de Juanito Zola (1903) (seudónimo de Osvaldo López y Nicanor Polo), novela inaugural del periodo publicada en Iquique en 1903, como también los relatos de *Sub sole* de Baldomero Lillo (1907) y el teatro de Antonio

¿Acaso se trataría aquí, también de ese amor constante más allá de la muerte, por el que algunos críticos han visto a Neruda como uno de los mayores epígonos de Francisco de Quevedo? (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1970; ALONSO, 1996). O bien, se tratará acaso de la muerte y el horror constante más allá del amor, tal como Selena Millares (1999) caracteriza, pero no a Neruda sino a la obra desacralizadora de Nicanor Parra.

En este trance ficcional, fantástico, alegórico, que detona en tanto lector del poema de Pablo Neruda, y también con cierta vergüenza ante el horror propiciado impunemente por el terror de Estado; que ya se estaría casi por decir sucede que me canso de ser chileno. Pues aquello también estalla desde un otro trance, en efecto, igualmente específico, en el poema de Nicanor Parra. No obstante, resulta necesario advertir o más bien recordar, brevemente, sobre la compleja relación estética y política que confronta la obra y figura de Pablo Neruda con Nicanor Parra. O bien, como dijera el fallecido profesor Leonidas Morales, entre “el poeta y el antipoeta, las dos estaturas más altas dentro de la poesía chilena” (MORALES, 1970, p. 407); como si se tratara de un juego de opuestos complementarios, que, por momentos, incluso, podría ser el paréntesis en donde se reúne toda la poesía chilena del siglo XX.

La relación literaria entre Neruda y Parra es susceptible de ser entendida como un juego de mitificación y desmitificación, sacralización y desacralizaciones. Sobre esto, el crítico Mario Rodríguez Fernández (1970) plantea que la voluntad desacralizadora de Parra, que ironiza sobre sí mismo, sobre el poeta, la poesía y el mundo, subvierte el discurso lírico tradicional, singularizado en cierto rasgo por su relación polémica con Neruda. Así, la poesía está más cercana al juego que al fugo. Es decir, más cerca de la festividad e incertidumbre que de la revelación fundacional. Adicionalmente, desde una perspectiva de estudio que aborda tanto las dimensiones estéticas como políticas o bien, ideológicas entre Neruda y Parra, el crítico y poeta Federico Schopf (1986) también revisa atentamente las relaciones que se establecen entre las distintas propuestas poéticas de ambos autores. En específico, Schopf se refiere a la obra de Neruda como el canto que se singulariza desde su enaltecida voz de poeta mayor, siendo “un sujeto elevado que actúa de intermediario entre el pueblo y su historia” (SCHOPF, 1986, p. 213) a la vez que su registro escritural se hace muy próximo a la estética del realismo socialista: “la línea más visible de *Canto general* era en esos años -los años de la guerra fría- la que parecía identificarse con los propósitos y rasgos centrales del realismo socialista [...] intentaba abarcar en su totalidad la naturaleza y la historia del nuevo mundo” (SCHOPF, 1986, p. 212). En cuanto a Parra, Federico Schopf destaca la realización poética desde una voz de sujeto anónimo, como un provinciano habitante de la sociedad de consumo, no

Acevedo Hernández (1936), *Chañarcillo*. Igualmente, es representativo el poema-cantata sobre la matanza obrera cometida en la escuela Santa María de Iquique el día 21 de diciembre de 1907, titulada *Santa María de Iquique. Cantata popular*, obra compuesta por Luis Advis en 1969 e interpretada por Quilapayún en 1970. Así también, la existencia de documentos relativamente recientes que apelan a la memoria histórica y patrimonial del periodo como la novela *La Reina Isabel cantaba rancheras* de Hernán Rivera Letelier (1994) y obras actuales que indagan en las referencias históricas del ciclo del salitre para el entendimiento crítico de la contemporaneidad neoliberal chilena, como ocurre en la primera parte de *Mano de obra*, novela de Diamela Eltit (2002) publicada durante el año 2002, entre otros.

necesariamente crítico de esta: “el antipoeta no se autorrepresenta como una personalidad elevada o investida de privilegios en su relación con el mundo” (SCHOPF, 1986, p. 214). “El protagonista de los antipoemas es, en cambio, un hombre del montón”, quien, situado “desde la distancia provinciana, las posibilidades de consumo de la modernidad (dependiente) adquirirían una apariencia fascinante, pero no se advertían las condiciones que determinaban y transformaban cualitativamente ese consumo” (SCHOPF, 1986, p. 216). Por lo demás, María Nieves Alonso (1996) asevera que “Neruda y Parra, más que escritores radicalmente opuestos, son poetas complementarios, creadores que privilegian uno u otro de los posibles desarrollos del *juego* que constituye de modo esencial el hacer poético: el ritual y la fiesta, la iniciación y la máscara, la solemnidad y la competencia, la gravedad y la risa” (ALONSO, 1996, p. 18).

En 1985, 35 años después de la publicación de *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, el poeta chileno Nicanor Parra (1914-2018) publica el libro *Hojas de Parra* (1985). Se trata de una nueva obra que no supone ni evidencia la continuidad de una gran voz poética sobre la historia mítica, política y geológica, fundacional de Latinoamérica, sino que más bien presenta la escritura, diríase, singular y distintiva del poeta y antipoeta quien, en sus “hojas”, también expresa cierto compromiso ya no solo ideológico sino ecológico, focalizado en el cuidado de la naturaleza. Esto último, de acuerdo con lo que certeros críticos como Juan Gabriel Araya (2008) denominaron el giro ecologista del antipoeta; giro que va de la antipoiesis a la ecopoiesis. Por lo demás, en el prólogo de la segunda edición de *Hojas de Parra* (1996), titulado “El príncipe y el bufón”, el crítico Mario Rodríguez Fernández, apoyado en ideas expresadas previamente por Octavio Paz en *In/mediaciones* (1979)⁹, señala que en la antipoesía de Parra no solo abunda el ánimo desmitificador, la risa ambivalente y la ironía constante, el escepticismo y el cinismo, sino también la presencia de voces profundamente líricas, melancólicas y nostálgicas: “la antipoesía no es puramente risa, humor, sátira, negación sarcástica, sino también es llanto y, por sobre todo, melancolía” (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1996, p. 7), tratándose de una composición dialógica en donde se cruzan las voces del príncipe y el bufón, con el añadido de que ninguna de las dos voces resulta ser soberana

⁹ En específico, Mario Rodríguez Fernández (1996) remite al texto titulado “El príncipe: el clown”, fechado originalmente en 1977. Se trata de un ensayo de reflexión que inicialmente Octavio Paz escribió con motivo de la exposición retrospectiva del escritor y artista francés Henri Michaux, celebrada primero en París (Plateau Beaubourg) y luego en Nueva York (Guggenheim Museum) durante el año de 1978. Al respecto, Paz refiere: “Michaux es el pintor de las apariciones y las desapariciones. Es frecuente, ante esas obras, elogiar su fantasía. Confieso que a mí me conmueve su *exactitud*. Son verdaderas instantáneas del horror, la ansiedad, el desamparo. Mejor dicho: vivimos entre poderes indefinibles pero, aunque ignoramos sus verdaderos nombres, sabemos que encarnan en imágenes súbitas, momentáneas, que son el horror, la angustia, la desesperación *en persona*. Las criaturas de Michaux son revelaciones insólitas que, sin embargo, reconocemos: ya habíamos visto, en un hueco del tiempo, al cerrar los ojos o al volver la cabeza, en un momento de indefensión, esos rasgos atroces y malévolos o sufrientes, vulnerables y vulnerados. Michaux no inventa: ve. Nos asombra porque nos muestra lo que está escondido en los repliegues de las almas. Todas esas criaturas nos habitan, viven y duermen con nosotros. Somos, simultáneamente, su campo de cultivo y su campo de batalla. [...] Una de sus primeras obras se llama *Príncipe de la Noche* (1937). Es un personaje suntuoso y fúnebre que, inevitablemente, hace pensar en el Príncipe de Aquitania de *El Desdichado*. Casi de la misma época es otro *gouache*, que es su doble y su réplica: *Clown*. La relación entre el Príncipe y el Clown es íntima y ambigua.” (PAZ, 1979, p. 99-102).

de la otra pues, uno es réplica del otro. No obstante, sin dejar de lado esta dualidad entre lo carnavalesco y lo serio o bien, entre la risa y el llanto, la ironía y la gravedad, la chispa y solemnidad, lo que interesa aquí es el trance ficcional, fantástico y alegórico que se suscita al leer el poema de Nicanor Parra. Aquel trance intermedio (entre el bufón y el príncipe) que se halla y evidencia, específicamente, en la lectura del poema “La venganza del minero”, poema ubicado en la sección II de *Hojas de Parra*, siendo a la vez el segundo poema de tal sección.

“La venganza del minero”, en modo alguno, trata sobre la venganza obrera respecto de la histórica explotación, aniquilación o desaparición de los mineros del salitre, como tampoco se enuncia desde una voz fantasmal, ni bufonesca, ni aristócrata, ni proletaria. En el poema, a diferencia de Pablo Neruda, Nicanor Parra no presenta al obrero desaparecido ni a la amada fantasmal. Ni representa siquiera al minero que habita en la oficina salitrera, políticamente comprometido; acaso próximo al ideal marxista de la revolución obrera de principios del siglo XX en Chile. Pues el poema no trata de aquel minero que junto a su familia padece el indigno trato de la explotación laboral y el escandaloso pago de sus remuneraciones mediante fichas plásticas, obligado a canjearlas únicamente por víveres en la pulpería de la misma oficina salitrera en donde labora y habita. En vez de tal figura, Nicanor Parra refiere al minero del cobre, aquel que tiene, según se dice, uno de los mejores regímenes de jornada de trabajo del país, quien recibe su sueldo conforme a altas cifras de dinero y posiblemente desciende a la ciudad desde alguna planta cuprífera ubicada en el corazón del desierto de Chile. Por lo demás, la venganza de este nuevo minero no es ni política ni ideológica desde un sentido tradicional, acaso tampoco afectiva ni amorosa, sino patriarcal. Tratándose de una inversión radical conforme al poema de Neruda, el poema de Parra lleva a un trance lector ya no compasivo sino horroroso, cuya alegoría no radica en la denuncia sino en la impunidad del macho.

“La venganza del minero”, en tanto poema, evidencia un contraste radical con la idea del compromiso político y con la estética del realismo socialista (SCHOPF, 1986) que, en el entendido de un poema como “Margarita Naranjo”, enunciado desde una voz fantasmal, acaso también se podría llegar a esbozar aquí o al menos mencionar un posible intento nerudiano de “fantástico socialista”. Es decir, aquel fantástico que, valiéndose de los recursos estéticos y principios ideológicos del realismo socialista, denuncia la transcendencia e impunidad del poder tiránico afectando incluso las dimensiones estéticas de lo sobrenatural, irreal o imposible¹⁰. Así además, a diferencia de la utopía triunfalista del realismo socialista en tanto solución definitiva, el canto de la fantasma en el poema de Neruda, vuelto fantástico socialista, ya no es el canto épico y celebratorio de la conjunción entre el afecto de los amantes y el cumplimiento

¹⁰ “El estilo del realismo socialista exige una manifestación cada vez más enérgica de la unión entre lo individual y lo social, lo individual y lo típico en el ser humano. Las condiciones sociales del gran realismo burgués son muy diferentes de las condiciones del desarrollo del realismo socialista. Hay que pensar que los viejos realistas trabajaron sobre la base de las contradicciones irresolubles de la sociedad del capitalismo, mientras que el realismo socialista crece en una sociedad en la que las contradicciones sociales, gracias a la actividad del proletariado y su partido, están prestas a alcanzar su solución definitiva” (LUKÁCS, 2020, p. 52).

de la utopía política sino el canto fantasmal enmudecido por la desdicha, la tragedia, la derrota. Como una “alegoría de la derrota” (AVELAR, 2000), que ahora, desde la contemporaneidad, acaso también anunciaría o anticiparía, desde un trance de lectura alegórica, fatal y fantástica, tanto la derrota y el duelo del afecto de los amantes, como también la derrota del socialismo. Por lo demás, el poema de Parra, igualmente evidencia un contraste con el tópico del amor obrero expresado por Neruda en la relación de Margarita y Antonio. A cambio de eso, Nicanor Parra nos muestra la ausencia del amor y la monstruosidad del obrero sin nombre, alienado por su supuesta autoridad masculina otorgada por el poder del dinero, pues tal contraste se basa en la violencia y la impunidad del patriarcado asociado al poder que otorga la posesión del capital o bien, de aquel que convierte a los demás sujetos en mercancías de su pertenencia, como si se tratase de un triunfo horroroso y oneroso del capitalismo patriarcal; aproximándose con ello, al conjunto de producciones críticas que el teórico cultural Mark Fisher (2016) denominó “realismo capitalista”¹¹. Situación que, en lo singular de la obra de Nicanor Parra, igualmente podría llegar a decantar incluso en un posible “fantástico capitalista”, como dimensión estética que evidencia los “horrores reales”, “normalizados” y “naturalizados” por el sistema, pero valiéndose de los recursos estéticos de la literatura fantástica para la nominalización de lo monstruoso. Por lo demás, Mark Fisher también se refirió a aquello considerando una perspectiva de enunciación desde el imaginario fantástico: “el capital es un parásito abstracto, un gigantesco vampiro, un hacedor de zombies; pero la carne fresca que convierte en trabajo muerto es la nuestra y los zombies que genera somos nosotros mismos (FISHER, 2016, p. 39)”¹².

El trance ficcional, fantástico, alegórico de la lectura del poema de Nicanor Parra es aquí, por ende, el revés del poema nerudiano o bien, la manifestación por una transgresión hacia la poesía fundacional, tutelar y mítica latinoamericana; instituyén-

¹¹ “‘Realismo capitalista’ no es una categoría de nuevo cuño. Ya la han utilizado un grupo de artistas pop alemanes y también Michael Schudson en su libro *Publicidad. La persuasión incómoda* (1984), en ambos casos como una referencia paródica al realismo socialista. Mi empleo del término, no obstante, apunta a un significado más expansivo, incluso exorbitante. A mi entender, el realismo capitalista no puede limitarse al arte o al modo casi propagandístico en el que funciona la publicidad. Es algo más parecido a un atmosfera general que condiciona no solo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos [...] Con facilidad, pueden presentarse la pobreza, el hambre y la guerra como algo inevitable de la realidad, y la esperanza de que se acaben estas formas de sufrimiento, como un modo de utopismo ingenuo. Solo puede intentarse un ataque serio al realismo capitalista si se lo exhibe como incoherente o indefendible; en otras palabras, si el ostensible ‘realismo’ del capitalismo muestra ser todo lo contrario de lo que dice” (FISHER, 2016, p. 41-42). Así además, sucede que singulares conceptos provenientes del pensamiento de Mark Fisher, tales como: comunismo liberal, estalinismo de mercado o socialismo de diseñador, que enfatizan la conjunción antitética entre socialismo y capitalismo, resultan, al menos, nominalmente, muy afines a aquella sentencia enunciada en los artefactos de Nicanor Parra, en donde el poeta precisa: “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas” (PARRA, 2006, p. 461).

¹² Al respecto, se recomienda la lectura del libro póstumo de Mark Fisher (2018), titulado *Lo raro y lo espeluznante*, en donde el teórico cultural reflexiona detalladamente sobre la presencia de ambos conceptos en obras musicales, literarias, cinematográficas y de series de televisión de la contemporaneidad en su relación con el realismo capitalista. Así, por ejemplo, destacan sus estudios sobre Rainer Fassbinder y Philip K. Dick; David Lynch; M. R. James y Brian Eno; Margaret Atwood y Jonathan Glazer; Stanley Kubrick, Andréi Tarkovski y Christopher Nolan, entre otros.

dose como antipoesía singular, desamparada y trágica (incluso más allá del bufón y el príncipe)¹³. Por ello, en la relación con Neruda, la voz del poema ya no corresponde a una fantasma enamorada y dolida que padece el horror y la impunidad de la institucionalidad política del poder de otro sino a un monstruo energúmeno agente de horror normalizado por la institucionalidad patriarcal del poder que ostenta el sujeto masculino por sí mismo¹⁴. Por lo demás, en términos de creación poética, artística y estética, también se podría llegar a decir que, si en un momento “el sueño de la razón produce monstruos” (Francisco de Goya), aquí pareciera ser que monstruos también produce el sueño de la creación.

LA VENGANZA DEL MINERO

Bajé de la mina un día
con una güena tucá
iba a cumplir mi palabra
de ver a la pior es ná
y de casarme con ella
con toa seguridá
la noche estaba más clara
quel agua de la queurá
los grillos hacían cuic
y los guarisapos cuac

Cuando pregunté por ella
me salen con la empaná
de que se había metió
con un julano de tal
casi me cagué de rabia
claro que no dije ná
pero juré por mi maire
seguirles la churretá

¹³ “En el conjunto de los textos literarios (considerados como un tipo particular del tipo general texto) el antipoema se presenta como un subtipo que se define como tal por constituir la transgresión del discurso establecido, fundado en la reescritura (transformación) por homologación aparente, inversión y satirización, de los modelos textuales y extratextuales del verosímil artístico y cultural de la sociedad contemporánea. En la mayoría de los sistemas artísticos el valor de una obra se establece por la aceptación de las reglas que la definen como tal; en cambio, la antipoesía determina su naturaleza por la transgresión de las reglas del texto literario, alterando y frustrando las presuposiciones y expectativas del código de comunicación estética. Parra transgrede los valores y estructuras presentes en textos específicos y tipos de discurso, en estereotipos culturales, cognitivos y sistemas de valores, en el conocimiento del no texto alojado en la conciencia del autor y de los lectores y en la memoria histórica de la comunidad” (CARRASCO, 1990, p. 26-27).

¹⁴ En conversación con Leonidas Morales (1972), Nicanor Parra refiere el entendimiento del “energúmeno” de la siguiente manera: “la condición básica del energúmeno: estar fuera de sí. Etimológicamente es un poseído, o sea, no responde de sus actos, habla por boca de ganso, o por boca de Lucifer. Es Lucifer quien habla a través de él” (MORALES, 1972, p. 216).

Una noche me los pillo
sin perro en una ramá
no dijo ni pío el fiato
cuando le di la topá
y a ella me la zampé
al fondo de la queurá

Muerta se veía más
bonita la reculiá
si parecía una novia
con su corona de azar
los grillos hacían cuic
y los guarisapos cuac
(PARRA, 1996, p. 59-60)

El poema cuenta sobre aquel minero que desciende como un millonario, con una buena cantidad de dinero en las manos o bien, en los bolsillos, “con una güena tucá”, desde su faena a la ciudad para casarse con “la pior es ná” porque él lo ha decidido de tal forma “con toa seguridá”. Sin embargo, ante los comentarios sobre un posible engaño o infidelidad de la mujer elegida mas no amada, “la empaná”, el minero decide su venganza matando a los amantes verdaderos, ultrajando además a la mujer. Muchacha que luego de su muerte, a juicio del hablante, incluso cobra mayor belleza y parece novia. Curiosamente, los sucesos ficcionales aquí contados de una forma igualmente narrativa, no ocurren ni bajo la oscura tarde de un viento de arena ni son enunciados desde la voz de un personaje fantasmal que padece los horrores de una ideología dominante, como ocurre en el poema de Pablo Neruda, sino en la antítesis de una noche más clara que el agua y en el canto del energúmeno, que celebra su acción de horror. En efecto, el poema de Nicanor Parra tampoco refiere a una situación a priori fantástica ya sea desde una perspectiva tradicional, clásica, moderna o reciente conforme a un acontecimiento sobrenatural que pudiese ser padecido por los personajes a fin de evidenciar críticamente una imposibilidad en el entendimiento tradicional de lo real¹⁵. Más bien, lo tratado por Nicanor Parra evidencia y revela el entendimiento de la monstruosidad cotidiana de la realidad próxima, mediada por la monstruosidad del capitalismo, a la manera de “horrores cotidianos” (ROAS, 2007) que, consiguientemente, resultan aún más horrorosos que la tradicional narración extraordinaria, pues tratan sobre una presencia y entendimiento de la complejidad cultural de lo real sin la necesidad de una oposición ante lo irreal o bien, de lo sobrenatural. La aceptación de la impunidad del monstruo cotidiano y presente que, en el particular caso de la antipoesía de Parra, además ocurre incluso sin la presencia ni del dolor, ni compasión, ni culpa, ni remordimiento sino desde la cotidianidad del abuso normalizado que a la vez se ostenta en la monstruosidad del patriarcado arraigado tanto en la posesión del capital como en las raíces populares o campesinas; lo que bien

¹⁵ Al respecto, considérese el planteamiento de Omar Nieto (2015) conforme a su propuesta de sistema de lo fantástico y clasificación de acuerdo paradigmas históricos, tales como: fantástico clásico, moderno y postmoderno.

se evidencia conforme al tipo de registro de lenguaje empleado por Nicanor Parra en el poema. Al decir de Binns (1999b), “el antipoeta no crea ningún gran relato que sirva como compensación por la tierra baldía del mundo en el que le tocó nacer. El hablante antipoético es un incrédulo en todo: en la religión, la política y la poesía” (BINNS, 1999b, p. 86). Por ello, además, el poema, independiente de la décima o el romance o el cancionero sin nombre, ya no suena como una dolida cantata de las víctimas sino como el inaceptable corrido popular de un victimario feminicida. Así también, la presencia del ritmo, las rimas y ese bordón curioso de los dos versos finales ¿Acaso los grillos que hacen cuic y los guarisapos que hacen cuac, no evocan alguna espeluznante canción para niños pequeños como una oscura ronda del jardín de infantes o una macabra canción de cuna para llevarlos a dormir?

Así entonces, la ficción fantástica y el trance alegórico o sobre un horror chileno que textualizado en ambos poemas dialogantes resulta ser a la vez siniestro y tenebroso, trágico e impune ante el cuestionamiento de las certidumbres del poder. Un trance de la incertidumbre de lo real en la experiencia de la lectura o bien, del lector enfrentado tanto a la presencia imposible de la voz fantasmal de una mujer muerta enamorada de su esposo desaparecido como también enfrentado a la imposible enunciación de una ronda infantil desde la voz de un monstruo asesino de una novia; por cuanto lo fantástico se resuelve perturbadoramente como lo subversivo del poema en una sensación de inquietud o en una incomodidad que estalla aún más perturbadoramente en la constatación de lo impune. Un trance entonces, como la evidencia de una vacilación todoroviana ante la espeluznante lectura de relación entre ambos poemas, como si además se tratara de ese vínculo con lo antiguo que a la vez también resulta ser crítico de su contemporaneidad ante el comentario de la historia en tanto problema. El horror en donde lo humano se convierte en mercancía, propiedad y posesión de otro. Horror indudablemente relacionado con la fatalidad y la muerte, y la imposible abolición de las víctimas, pero que igualmente anuncia la posibilidad de otra convivencia, acaso en la compasión que surge en la lectura conjunta de ambos poemas. Poemas de horror (en el desierto de lo real), artificios que ante la celebración de la vida han estado obligados a relatar las desgracias.

ESPINAZA SOLAR, R. Fantastic fiction and allegorical trance in Pablo Neruda and Nicanor Parra. Towards a reading of two horror poems (in the desert of the real). **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.127-145, 2021.

- **ABSTRACT:** *Pablo Neruda and Nicanor Parra are two of the most important and representative Chilean poets of the 20th century, their works are deeply rooted in the cultural evolution of the country. At different times in their poetic production, the poets focus their attention on specific and problematic cultural imaginaries of Chilean identity and culture. For example, in the poem “Margarita Naranjo” (Neruda, Canto general, 1950) and in the poem “La venganza del minero” (Parra, Hojas de Parra, 1985) the poets textualized specific dimensions of the cultural imaginary of the north of Chile, specifically with regard to the desert and the figure of the miner, treating them in a*

critical and fantastic. Accordingly, the poets make use of fictionalization and allegory as resources to textualize the fantastic and horror in their poems. This article tries to read reflexively and creatively the poetic productions from the understanding of the fantastic fiction and the allegorical trance proposition to show the horror, the criticism of impunity and the reading disturbance; or, of horror poems. Finally, towards the end of the text, the possibility of a socialist fantastit (Neruda) and a capitalist fantastic (Parra) is outlined according to a relationship with socialist realism (Lukács) and capitalist realism (Fisher), respectively.

- **KEYWORDS:** Chilean poetry; fantastic fiction; allegorical trance; Pablo Neruda; Nicanor Parra.

REFERENCIAS

- ACEVEDO HERNÁNDEZ, A. **Chañarcillo**. Santiago: Pehuen, 1936.
- ALONSO, M. N. Sobre la relación Pablo Neruda: Nicanor Parra. **Repertorio americano. Nueva época**, San José, n. 2, p. 12-19, 1996.
- ANDERMANN, J. **Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje**. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- ARAYA, J. G. Nicanor Parra de la antipoiesis a la ecoipoiesis. **Estudios filológicos**, Valdivia, n 43, p. 9-18, 2008.
- AVELAR, I. **Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo**. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- BARRENECHEA, A. M. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *In*: BARRENECHEA, A. M. **Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy**. Caracas: Monte Ávila, 1978. p. 87-103.
- BENJAMIN, W. **Obras Completas**. Madrid: Abada, 2008. Libro I. v. 2.
- BENJAMIN, W. El origen del 'Trauerspiel' alemán. *In*: BENJAMIN, W. **Obras Completas**. Madrid: Abada, 2006. Libro I. v. 1. p. 223-459.
- BINNS, N. La presencia de lo fantástico en la poesía hispanoamericana del siglo XX. *In*: NAVARRO GARCÍA, R. (coord.). **Literatura y pensamiento en América Latina**. Madrid: CSIC, 1999a. p. 105-115.
- BINNS, N. **Un vals en un montón de escombros: Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)**. Berna: Peter Lang, 1999b.
- BLOOM, H. **La ansiedad de la influencia**. Madrid: Trotta, 2009.
- BOLAÑO, R. **Poesía reunida**. Barcelona: Alfaguara Penguin Random House, 2018.

- BRAVO ELIZONDO, P.; GUERRERO JIMÉNEZ, B. **Historia y ficción literaria sobre el ciclo del salitre en Chile**. Iquique: Campvs, 2000.
- CAMPRA, R. **Territorios de la ficción: lo fantástico**. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CARRASCO, I. **Nicanor Parra: la escritura antipoética**. Santiago: Universitaria, 1990.
- CESERANI, R. **Lo fantástico**. Madrid: Visor, 1999.
- DE MAN, P. **Alegorías de la lectura**. Barcelona: Lumen, 1990.
- ELTIT, D. **Mano de obra**. Santiago: Seix Barral, 2002.
- FISHER, M. **Lo raro y lo espeluznante**. Barcelona: Alpha Decay, 2018.
- FISHER, M. **Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?** Buenos Aires: Caja negra, 2016.
- FRYE, N. **Anatomía de la crítica**. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- GONZÁLEZ MIRANDA, S. **Matamunqui: El ciclo de expansión del nitrato de Chile: La sociedad pampina y su industria**. Santiago: RIL, 2016.
- JACKSON, R. Lo 'oculto' de la cultura. *In*: ROAS, D. (comp.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 141-152.
- LARRAÍN, J. Etapas y discursos de la identidad chilena. *In*: MONTECINO, S. (comp.). **Revisitando Chile: Identidades, mitos e historias**. Santiago: Eds. Comisión Bicentenario, 2003. p. 67-73.
- LIHN, E. **A partir de Manhattan**. Valparaíso: Ganymedes, 1979.
- LILLO, B. **Sub sole**. Santiago: Imprenta universitaria, 1907.
- LOYOLA, H. Canto general: itinerario de una escritura. **Cuadernos Fundación Pablo Neruda**, Santiago, n. 3, p. 36-42, 1999.
- LUKÁCS, G. Las perspectivas del realismo socialista. *In*: LUKÁCS, G. **La novela: Destinos de la teoría de la novela**. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2020. p. 47-53.
- MAX, D. T. **Todas las historias de amor son historias de fantasmas: David Foster Wallace, una biografía**. Barcelona: Debate, 2013.
- MILLARES, S. Pablo Neruda, en la encrucijada antipoética. **América sin nombre**, Alicante, n. 1, p. 33-40, 1999.
- MORALES, L. **La poesía de Nicanor Parra**. Santiago: Andrés Bello, 1972.
- MORALES, L. Fundaciones y destrucciones: Pablo Neruda y Nicanor Parra. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, n. 72, p. 407-423, 1970.
- NERUDA, P. **Canto general**. América. [México: Imprenta Juárez], 2005.

- NIETO, O. **Teoría general de lo fantástico**: Del fantástico clásico al postmoderno. México: Ed. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- OWENS, C. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad. *In*: WALLIS, B. (ed.). **Arte después de la modernidad**. Madrid: Akal, 2001. p. 203-235.
- PARRA, N. **Obras Completa & algo + (1935-1972)**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- PARRA, N. **Hojas de Parra**. Santiago: CESOC, 1996.
- PAZ, O. El príncipe: el clown. *In*: PAZ, O. **In/mediaciones**. Barcelona: Seix Barral, 1979. p. 97-104.
- REISZ, S. Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable. *In*: GARCÍA, F. (comp). **(Re)Visoes do Fantástico**: do centro ás márgenes; caminhos cruzados. Río de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 173-194.
- RIVERA LETELIER, H. **La Reina Isabel cantaba rancheras**. Santiago: Planeta, 1994.
- ROAS, D. **Tras los límites de lo real**: Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- ROAS, D. **Horrores cotidianos**. Palencia: Menoscuarto, 2007.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. El príncipe y el bufón. *In*: PARRA, N. **Hojas de Parra y Trabajos prácticos**. Santiago: CESOC, 1996. p. 7-15.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. Nicanor Parra desconstructor del mito del poeta: Constructor del antimito del antipoeta. *In*: MONTES, H.; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. **Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano**. Santiago: Ed. Del Pacífico, 1970. p. 83-123.
- SCHOPF, F. **Del vanguardismo a la antipoesía**. Roma: Bulzoni Editore, 1986.
- SMITH, B. H. La poesía como ficción. *In*: SMITH, B. H. **Al margen del discurso**. Madrid: Visor, 1993. p. 31-55.
- TEITELBOIM, V. **Neruda**. Santiago: Sudamericana, 1996.
- TODOROV, T. **Introducción a la literatura fantástica**. México: Premiá, 1980.
- ZIZEK, S. **Bienvenidos al desierto de lo real**. Madrid: Akal, 2005.
- ZOLA, J. **Tarapacá**. Iquique: Imprenta El Pueblo, 1903.
- ZURITA, R. **Discurso de recepción Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda**. Santiago: Ed. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016.