

T. S. Eliot y la otra vanguardia en Chile (Neruda y Parra)

Niall Binns

Junto a la vanguardia que encuentra su punto de partida en la pluralidad de "ismos" europeos, aparece en la poesía hispanoamericana otra corriente: casi medio siglo después será reconocida como vanguardia y llamada "antipoesía" y "poesía conversacional", dos cosas afines, aunque no idénticas. Esta corriente, realista y no surrealista, se origina en la "New Poetry" norteamericana. (Pacheco, 327)

Según la teoría de José Emilio Pacheco, los nicaragüenses Pedro Henríquez Ureña y Salomón de la Selva y el mexicano Salvador Novo serían los fundadores de esta *otra* vanguardia, anteriores a José Coronel Urtecho, quien volvió de Estados Unidos en 1927 para crear en Nicaragua el grupo *Vanguardia*, cuya herencia sería recogida décadas después por Ernesto Cardenal. Pacheco se centra en el contexto centroamericano; este artículo trata, en cambio, de la *otra* vanguardia que empezó de modo independiente en los años veinte en el Lejano Oriente, donde Pablo Neruda, cónsul de Chile en colonias británicas y holandesas, se impregnaba de los libros que le pasaban ciertos amigos ingleses, honorablemente exentos, se supone, de la categoría de "los espantosos ingleses que odio todavía", de su poema *Tango del viudo*. El impacto de la literatura inglesa se notará no sólo en *Residencia en la tierra* y la obra posterior de Neruda, sino también, años más tarde, en la antipoesía de Nicanor Parra.

Eliot y Neruda

A partir de 1929, Neruda empieza a mencionar, en sus cartas a Héctor Eandi, a novelistas como Conrad, Lawrence, Joyce y Huxley, y a finales del

mismo año, afirma que "ahora me lo paso leyendo en inglés, y es bastante inagotable lo que hay que ver en este idioma" (Aguirre, 62). En otra carta, fechada en febrero de 1930, expresa su admiración por estos novelistas ingleses, destacando la novedad radical que representan para él:

Leo casi solamente en inglés, toda clase de cosas, especialmente los nuevos ingleses (hace 3 días ha muerto el más grande entre ellos, D.H.Lawrence), que tienen esto de curioso, que no se preocupan de ser ingleses "nuevos" (a excepción de Joyce) sino de relatar directamente, con cierta virilidad y descuido exteriores que es bastante agradable e inesperado para hombres como yo cuya sola noción literaria ha sido modificar la forma, problema cutáneo que me parece sin sentido. (78)

Neruda afirma que este descubrimiento de los "ingleses" le ha llegado "demasiado tarde" para poder desprenderse del formalismo de la tradición hispánica: "tengo en los huesos esta clase de destino superficial de la condición poética, y naturalmente, como mal camino conduce a la esterilidad y a la gran fatiga" (78). Sin embargo, estas líneas son el primer indicio de un cambio dramático en su concepción

poética, que se dejará ver en poemas como *Caballero solo* y *Ritual de mis piernas*, escritos en la época de las cartas citadas, y más tarde en *Walking Around* (de 1933) y en el famoso manifiesto *Sobre una poesía sin pureza* (1935).

Curiosamente, la crítica ha llamado la atención al estilo supuestamente "inglés" de las *Residencias*. Amado Alonso, por ejemplo, se refirió al "abundante uso, gramaticalmente torpe, del gerundio, que, más que entre las estrictas normas del castellano, se mueve en estos versos con la extranjera libertad del participio de presente inglés" (117). Miguel Arteché, por su parte, afirma haber contado más de doscientos gerundios en *Residencia en la tierra*, "muchos de los cuales no son sino una mala traducción del inglés". Discrepa con Alonso, quien había intuido una violenta necesidad de expresión en este uso; al contrario, si el gerundio es capaz de otorgar al verso "un fluir lento, hermoso y hasta extraño, pero siempre que se emplee con discreción y con lucidez", en Neruda "se prodiga hasta la saciedad, sin ninguna discriminación, y desde luego, sin ninguna conciencia", convirtiéndose en "una muletilla agobiadora" (33). Notable, en este sentido, es el paralelismo entre el comienzo de *The Waste Land*,—"April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain. / Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers"—, y los primeros versos de *Residencia en la tierra*, con sus "mares poblándose", sus campanadas en cruz "teniendo ese sonido ya aparte del metal, / confuso, pesando, haciéndose polvo", y con "las ciruelas que rodando a tierra / se pudren en el tiempo". Vale la pena recordar, sin embargo, que estos versos se escribieron en 1925, antes de que Neruda entrara en contacto íntimo con la lengua inglesa: ya había encontrado en los gerundios una forma de expresar sus inquietudes existenciales y la obtusa circularidad de los elementos que lo rodeaban en su aislamiento.

Una lectura que Neruda no menciona en sus cartas de Eandi es justamente la de *The Waste Land*. Parece evidente, no obstante, que tuvo contacto con esta obra. Como señala John Felstiner, la visión alucinatoria de las *Residencias* "se remonta a un caótico substrato de conciencia que evoca *The Waste Land*, aunque sin el recurso de Eliot a las alusiones recónditas y al pensamiento ritual" (183). Efectivamente, el hecho de que Neruda no mencione a Eliot en sus cartas probablemente se debe a que —

como dice de Borges en una carta a Eandi— le parecía "más preocupado de problemas de la cultura y de la sociedad" que de problemas específicamente humanos (en Aguirre, 46). Décadas después, en una entrevista con el título significativo de *Poet of Another Wasteland*, Neruda diagnostica una incompatibilidad esencial entre Eliot y el mundo hispanoamericano: "Where does that poetry of Eliot and (Juan Ramón) Jiménez come from? From books, learning, culture. You cannot make poetry for a land of volcanoes and pampas and deserts as you can for drawing rooms" (Kenny, 7). Es curioso, sin embargo, pensar en el joven Neruda, en la soledad de su casa consular en Colombo, leyendo por primera vez (y leyéndose por primera vez en) *The Waste Land*, deslumbrado por ese extraño bricolaje de enrevesada sintaxis y de citas literarias arrancadas de tantas tradiciones culturales, que servían como una especie de envoltorio para las otras partes del poema, escritas en un lenguaje coloquial (más comprensible, pero también insólito en la poesía que conocía Neruda). No es casual, en este sentido, que los ecos de *The Waste Land* en *Residencia en la tierra* provengan de las partes más coloquiales del poema.

Por otro lado, es probable que le hayan llegado y desagradado a Neruda noticias de la célebre declaración de Eliot en 1927, en que se proclamaba clasicista en la literatura, monárquico en la política, y anglo-católico en la religión. Esta adhesión a los pensamientos más reaccionarios de la sociedad británica ha debido producir un rechazo visceral en Neruda, con su odio —más anárquico que marxista, todavía— del espantoso sistema colonial en que le tocaba vivir, que haría explícito a finales de los años 40: "cuando Fadeiov expresaba en su discurso de Vroclaw que si las hienas usaran la pluma o la máquina de escribir, escribirían como el poeta T.S.Eliot (...), me parece que ofendió al reino animal" (en Felstiner, 193).

No obstante, el tratamiento de la degradación de la ciudad moderna en Eliot, y su lucha expresiva con el lenguaje poético, tienen innegables afinidades con el poeta de *Residencia en la tierra*. Los ecos lo delatan. *Walking Around*, cuyo título en inglés suena de entrada como un indicio de homenaje, ha sido interpretado por Hernán Loyola como "un guiño literario que convoca y/o remite al *Ulysses* de Joyce" (en Neruda 1987, 331), pero podría convocar igualmente a Eliot. El deseo de "asustar a un notario con un lirio cortado" tiene cierta reminiscencia del loco que sacudía un geranio muerto en el poema

Rhapsody on a Winter Night: "Midnight shakes the memory / As a madman shakes a dead geranium" (26). Más claro, sin duda, es el eco del pasaje central de *The Waste Land* al final de este poema:

paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.

Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last
rays
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles and stays. (71)

La imagen común de la ropa colgada, y sobre todo las semejanzas entre el penúltimo verso del poema de Neruda y el último verso citado de Eliot —la lista de prendas, la similitud fonética y semántica de "camisas" y "camisoles", las cuatro sílabas acentuadas—, hacen pensar, inevitablemente, en un guiño intertextual (consciente o no) a Eliot.

Sin embargo, la alusión más clara se encuentra en *Caballero solo*, un poema que comparte el ambiente de sordidez sexual tan característico de Eliot. En *The Waste Land*, todas las imágenes del amor son degradadas: hay matrimonios estériles y fríos, abortos, violaciones, proposiciones homosexuales, y prostituciones. El horror de este mundo estriba en la ausencia de pasión y en el automatismo sexual desprovisto de espiritualidad y de amor. Esto se repite en *Caballero solo*, en la imagen de los "uniformes regimientos melancólicos" de "jóvenes homosexuales", de viudas que sufren de insomnio, y de "jóvenes señoras preñadas hace treinta horas" —embarazadas, presumiblemente sin saberlo, en el encuentro sexual de anoche, tan pasajero como el que ahora vuelven a buscar—, que rodean la casa del hablante "como un collar de palpitantes ostras sexuales", en la represión malsana de "los jóvenes estudiantes, / y las jóvenes estudiantes, y los sacerdotes" que se masturban, en el incesto de los primos que "juegan extrañamente con sus primas", y en el profesor que, "como por descuido, / cumple con su deber conyugal, y desayuna".

Cuando la dactilógrafa vuelve a casa, en el pasaje central de *The Waste Land*, el hablante del texto se ha transformado en Tiresias, el personaje más importante del poema, según las notas de Eliot, dada su capacidad unificadora ("uniting all the rest").

Como la dactilógrafa, Tiresias también espera la llegada del invitado, the "small house agent's clerk":

He, the young man carbuncular, arrives,
A small house agent's clerk, with one bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.
The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired,
Endeavors to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defense;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
.....
Bestows one final patronizing kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit... (72)

La audacia y auto-estima del hombre, el cansancio, el aburrimiento e indiferencia de la dactilógrafa, y la ausencia total de pasión o de amor en el encuentro sexual confirman el automatismo del mundo de Eliot. Las imágenes son explícitas: el encuentro empieza "a la hora violeta", cuando el motor humano —"the human engine"— sale de la oficina, y termina cuando la mujer pasea por su cuarto, alisándose el pelo "with automatic hand".

Estos versos tienen su eco en los versos centrales de *Caballero solo*:

El pequeño empleado, después de mucho,
después del tedio semanal, y las novelas leídas de
noche, en cama,
ha definitivamente seducido a su vecina,
y la lleva a los miserables cinematógrafos
donde los héroes son potros o príncipes
apasionados,
y acaricia sus piernas llenas de dulce vello
con sus ardientes y húmedas manos que huelen a
cigarrillo.

Hay varios detalles en común: "The *small* house agent's clerk" y el *pequeño* empleado; el final del día del trabajo en Eliot, y de la semana en Neruda; el aburrimiento y el tedio en ambos; la falta de pasión y la animalidad, intensificadas por el contraste no sólo de los "príncipes apasionados", sino también de los potros, incluso ellos más apasionadas que el empleado y su vecina; por último, la visión degradada de las húmedas manos, con olor a cigarrillo, que acarician las piernas de la mujer, tiene ecos muy fuertes del poema de Eliot.

En *The Waste Land*, la única esperanza para el hombre parecería ser el ascetismo, y el rechazo de la lujuria reinante. Eliot procura *controlar, ordenar y dar sentido* a la degradación de la vida moderna mediante una mezcla babélica de imágenes, citas y alusiones tomadas de diversos textos y tradiciones religiosos. Para Neruda, en cambio, la religión no es la solución sino más bien una causa de la degradación de la sociedad. En la misma carta en que hablaba de su deslumbramiento con la literatura inglesa, se refirió a la mezquindad y la enemistad de sus vecinos, que le atribuían "grandes perversidades" por las visitas de "algunas muchachas". El culpable, según Neruda, era la religión:

Esta gente ha aprendido todos los cristianos escrúpulos de mierda, y hacen tabú de todo acto sexual. Los infelices vivieron en la más deliciosa putrefacción antes de la llegada de los portugueses, eran homosexuales (todavía), incestuosos, en fin carecían de moral; los portugueses trajeron el veneno contra la herejía ambiente, los holandeses ayudaron cristianamente, y los actuales gringos les han terminado de matar el gusano. Ahora son hipócritas y enfermos sexuales, cristianos fatales, y perseguidores asiduos de la vida. (En Aguirre, 79)

El ambiente descrito es el mismo que en *Caballero solo*, con los mismos ingredientes de degradación, de represión, y de hipocresía.

En el poema de Neruda, por lo tanto, el fundamento —o la esperanza— no podría encontrarse en una estructura religiosa que ordenara y controlara el caos. Se encuentra, en cambio, en la última imagen de la enumeración de los personajes que componían ese "collar de palpitantes ostras sexuales", en la posibilidad de un amor que trascienda el ambiente de automatismo rutinario. Después de los primos que juegan con sus primas, los médicos que miran con furia al marido de la joven paciente, y el profesor que "cumple" con su deber conyugal, el texto prosigue: "y, más aún, los adúlteros, que se aman con verdadero amor / sobre lechos altos y largos como embarcaciones". Este "verdadero amor" —la palabra *love* no existe para Eliot—, es el destello de luz que trasciende el ambiente *baldo* de *Caballero solo*. Como la "verdad" descubierta repentinamente en el *Arte poética* de *Residencia en la tierra*, produce un momento epifánico, una breve salvación o superación de la angustia, para el hablante asediado en su "residencia solitaria". Los adúlteros se aman sobre lechos que son "como embarcaciones", que les

permite salir de la mezquindad de su entorno, y viajar a otros mundos espirituales. El fundamento que encuentra Neruda aquí, y también en textos como *Angela adónica* y *La noche del soldado*, lo busca Eliot en la religión, y años más tarde —cuando siente que el amor pierde su capacidad salvadora—, él mismo lo buscará en el compromiso político, en una conversión no a Dios, sino "al prójimo" (Alonso, 348).

Eliot y Parra

Como ocurre con Neruda, Parra apenas menciona a Eliot, aunque una carta de 1949, publicada hace poco, señala su rechazo de "los pensadores proféticos estilo T.S.Eliot" (50). Es probable que este silencio se deba también a las posiciones ideológicas de Eliot, pero quizás exista algún elemento de una *angustia de la influencia* en su silencio con respecto a un poeta cuyo impacto en Parra, durante su estancia en Oxford (1949-1951) tiene que haber sido muy fuerte. De hecho, la recepción inicial a la antipoesía hizo hincapié en la influencia de la poesía inglesa, y específicamente en la de Eliot. Víctor Castro, por ejemplo, en una antología de 1953, afirma que "cuando Nicanor Parra vuelve de su viaje a Europa, nos entrega una poesía de ensayo, de insospechable humor inglés, donde Elliot [sic] mal digerido destruye todo lo 'chileno' que se había señalado en su primera producción" (191). Años después, Edith Grossman también señala esta influencia de Eliot, cuya "transformación radical de la dicción poética e incorporación de frases prosaicas y un lenguaje coloquial tuvieron una fascinación magnética para Parra" (16). Por último, José Miguel Ibañez-Langlois resalta, en términos más generales, la fructífera relación de la antipoesía con la poesía inglesa, que lo sitúa en las antípodas de la libertad huidobriana, "asentada sobre bases francesas". La obra de Parra, en cambio, "se remite a la tradición de una lengua más pobre en giros conceptuales o juegos de la razón, pero más rica en energía sensorial y más cercana a la vida: la poesía inglesa, donde ha sido norma esa maravillosa libertad de decirlo todo en el poema, de plasmar todas las experiencias reales de la vida. Parra ha incorporado a nuestra poesía esa facilidad" (281)¹.

El propio Parra ha hecho sus aportes a este debate, recordando que antipoemas como *La víbora*, *La trampa*, y *Los vicios del mundo moderno*, donde ya existe el humor negro, fueron escritos antes de ir a Inglaterra; de hecho, si la antipoesía se ha nutrido de la poesía inglesa, en realidad "es una mezcla de todo eso y de muchas otras cosas más" (Morales,

89-90). Parra reconoce, eso sí, el impacto de la vida inglesa en su persona (y, por extensión, en su poesía), al responder a la pregunta "¿Es usted sentimental?", en una entrevista de 1966:

Ciento por ciento. Como todo latino que se estime. Claro que trato de controlarme. En Oxford aprendí que emocionarse es una falta de educación. Suspirar en público, por ejemplo, significa que se es extranjero (algo imperdonable, por cierto). Bostezar, en cambio, es signo de distinción. El bostezo es la piedra angular de la llamada flema británica. Los ingleses bostezan en voz alta a la hora de los postres y se estiran voluptuosamente como gatos, aún en presencia de la propia reina madre. (Latorre, 3)

La respuesta resucita el comentario de uno de los "detractores" que hablan en *Advertencia al lector*, de *Poemas y antipoemas* (1954) —"en vez de suspirar, en estas páginas se bosteza"— y apunta a algo clave en la antipoesía. Recuérdese que en *Una corbata para Nicanor*, Neruda había dicho: "Este es el hombre / que derrotó / al suspiro / y es muy capaz / de encabezar / la decapitación / del suspirante" (1967, 9).

En las siguientes páginas, examinaré las huellas intertextuales de Eliot en un poema de Parra, *Conversación galante*. Como ocurrió con la reescritura de *The Waste Land* en *Caballero solo*, este antipoema —escrito, según me ha contado Parra, en Inglaterra, aunque no se publicara hasta *Versos de salón* (1962)— reescribe *Conversation Galante*, publicado por Eliot en *Prufrock and Other Observations* (1917). El término "observaciones" se aplica —irónicamente— a doce textos que tratan de la soledad, la indecisión y la incomunicación atroz entre los seres humanos, sobre todo en la relación entre el hombre y la mujer, en la ciudad moderna. El título en francés —*Conversation Galante*— puede leerse como un homenaje a Jules Laforgue, pero también como un gesto para aumentar las expectativas de un galanteo gálico (más halagador, se supone, que los requiebros anglosajones, escasos e indeleblemente teñidos de ironía). Las expectativas, por supuesto, no se cumplen en Eliot (gran poeta, no del amor ni del desamor, sino de la ausencia o la imposibilidad del amor):

I observe: "Our sentimental friend the moon!
Or possibly (fantastic, I confess)
It may be Prester John's balloon

Or an old battered lantern hung aloft
To light poor travellers to their distress."
She then: "How you digress!"

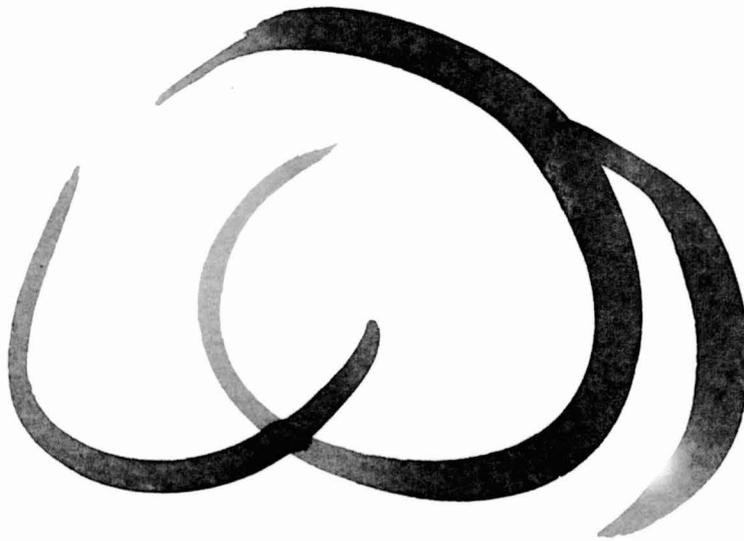
And I then: "Someone frames upon the keys
That exquisite nocturne, with which we explain
The night and moonshine; music which we seize
To body forth our own vacuity."
She then: "Does this refer to me?"
"Oh no, it is I who am inane."

"You, madam, are the eternal humorist,
The eternal enemy of the absolute,
Giving our vagrant moods the slightest twist!
With your air indifferent and imperious
At a stroke our mad poetics to confute."
And- "Are we then so serious?" (35)

La ambigüedad radical del poema y las espirales de ironía del hablante masculino, sumen en la perplejidad tanto al lector como a la protagonista femenina. El título promete una conversación de galanteo, pero a pesar de los deseos de la mujer, el hombre se escabulle de semejante conversación en sus digresiones, negándose a afirmar nada, ni a comprometerse con nada (no logra comprometerse ni con la descripción literaria que está buscando de la luna).

En cada una de las tres estrofas, el yo emprende sendas 'divagaciones' sobre la luna, sobre la expresividad de cierta música que se oye, y sobre la mujer, empleando un lenguaje autorreflexivo (de ahí la serie de posibilidades enunciadas en la primera estrofa, y la acotación puesta entre paréntesis), irónico (la palabra "distress" tuerce las expectativas de algo así como "destination", y "vacuity" las de un vocablo como "feelings"), filosófico y retórico. Estas divagaciones son cortadas, en cada estrofa, por los escuetos comentarios de la mujer, que rompen el ritmo del discurso del hombre (en su mayoría pentámetros iámbicos), y reemplazan su tono sofisticado y verboso con un lenguaje directo y coloquial. La mujer repudia las digresiones del hombre, se niega a comprender —o es incapaz de comprender— sus elucubraciones sobre la música, y en el último verso del poema, parece desvirtuar la pretensión del vagabundeo mental del hombre (el pronombre "we" puede funcionar como segunda persona singular en el lenguaje condescendiente e indulgente que usa un adulto con un niño, o en una relación con cierta jerarquía equivalente).

Conversación galante de Parra alude



intertextualmente al poema de Eliot (*Conversation galante*). Desde luego, la sofisticación del uso del francés en el título de Eliot se pierde totalmente en la versión parriana:

-Hace una hora que estamos aquí
Pero siempre contestas con lo mismo;
Quieres volverme loca con tus chistes
Pero tus chistes me los sé de memoria.
¿No te gusta la boca ni los ojos?
-Claro que sí que me gustan los ojos.
-¿Pero por qué no los besas entonces?
-Claro que sí que los voy a besar.
-¿No te gustan los senos ni los muslos?
-¡Cómo no van a gustarme los senos!
-Pero entonces, ¿por qué no reaccionas?
Tócalos, aprovecha la ocasión.
-No me gusta tocarlos a la fuerza.
-¿Y para qué me hiciste desnudarme?
-Yo no te dije que te desnudaras.
Fuiste tú misma quien se desnudó:
Vístase, antes que llegue su marido.
En vez de discutir
Vístase, antes que llegue su marido.

Varios elementos recuerdan el texto de Eliot: en primer lugar, común a ambos poemas es el uso de la forma del diálogo, algo insólito en la poesía de lengua española en la época; segundo, existe la misma incapacidad del hablante de expresar lo que siente (su digresión ha durado ya una hora); tercero, como en Eliot, aquí también la mujer exige que el hombre le preste atención y entre en el galanteo, mientras que éste adopta la misma actitud evasiva; por último,

la misma "vacuidad" e "indiferencia" en la relación hombre-mujer impregna ambos textos.

Las diferencias en la reescritura son, a su vez, significativas: el lenguaje sofisticado del personaje masculino de Eliot deja lugar al lenguaje coloquial del antipoema; el ambiente de los salones burgueses, recurrente en distintos poemas de *Prufrock*, se cambia por el dormitorio de una mujer casada, escenario de una sórdida relación adúltera (lejana del "verdadero amor" de los adúlteros nerudianas); por otro lado, la ironía intelectual y los "mad poetics" del hombre en Eliot son aquí los chistes que ella sabe de memoria, y que la vuelven loca (de aburrimiento, se supone).

Según Ricardo Yamal, al final del poema "el galán, debido al temor que siente de ser sorprendido por el marido de su amante, se aleja de ella mediante el distanciamiento que otorga la forma "usted" (99). Esto no explica, sin embargo, la manera en que el hombre evade el contacto físico durante una hora: al contrario, la posible llegada del marido suena más bien como una excusa para dejar el tuteo, y para evitar mayor intimidad. La desnudez de la mujer, en otros poetas asociada a una pureza o autenticidad oculta en la vida cotidiana, adquiere connotaciones pornográficas. La mujer ofrece su cuerpo —sus senos— como si fuera una mercancía: "Tócalos, aprovecha la ocasión". El hombre, no obstante, rechaza sus avances, preso, tal vez, de un hastío existencial que aplasta su pasión, y de una impotencia provocada por la demanda sexual de una mujer que se sobrepone a la sumisión femenina tradicional: como el hombre contemporáneo retratado por Jean

Baudrillard, "se ve obligado a responder, si no quiere quedar mal, a la demanda sexual de la mujer", y se encuentra "indefenso, desnudo e inseguro delante de los monstruos de la feminidad desplegada" (134).

La frialdad y distancia característica de Eliot, hiela también estos versos de Parra. El clacisismo literario de Eliot, su apego al sistema monárquico, y sobre todo su fe religiosa, proveían un fundamento para exorcizar la vacuidad espiritual y la profunda incomunicación humana de la sociedad moderna, encarnadas sobre todo, para él, en las relaciones sexuales. Para el antipoeta, en cambio, ni éstos, ni los caminos nerudianos (glorificación del amor o del marxismo), podían ofrecer ningún fundamento.

Cuando el hablante masculino de Eliot llamaba a la mujer "the eternal humorist, / the eternal enemy

of the absolute", el antipoeta se leía a sí mismo. Parra capta el espíritu del texto inglés para reescribirlo en otro contexto social, ya lejano de los salones de la alta burguesía de *Prufrock* (recuérdese la ironía del título del libro en que se publica *Conversación galante —Versos de salón—*), en un contexto lingüístico lejano, también, del lenguaje sofisticado de esos salones, y en un contexto poético ya libre del lenguaje 'literario' del hablante masculino de Eliot. Las diferencias con el texto-modelo son, por tanto, importantes, y habría que leer el poema de Parra como un homenaje irónico a un escritor cuya importancia en la evolución de la antipoesía o, mejor dicho, en la evolución de la *otra vanguardia* chilena, que empezaba con *Residencia en la tierra* y la poesía *impura* de Neruda, ha quedado casi siempre en la sombra.

Obras citadas

- Alonso, Amado (1979). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Barcelona, Edhasa.
- Aguirre, Margarita (1980). *Pablo Neruda Héctor Eandi*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Arteche, Miguel (1958). *Notas para la vieja y la nueva poesía chilena*. Atenea 380-381, 14-34.
- Baudrillard, Jean (1991). *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 3ª ed.
- Castro, Víctor (1953). *Poesía nueva de Chile*. Santiago, Zig-Zag.
- Eliot, T.S. (1974). *Collected Poems (1909-1962)*. London, Faber and Faber.
- Felstiner, John (1971). *La danza inmóvil, el vendaval sostenido*. *Anales de la Universidad de Chile* 157-160, 176-196.
- Grossman, Edith (1975). *The Antipoetry of Nicanor Parra*. New York, New York University Press.
- Ibáñez-Langlois, José Miguel (1975). *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago, Nascimento.
- Kenny, Mary (1965). *Poet of Another Wasteland*. *The Guardian*, 31 de Mayo, 7.
- Latorre, Marina (1966). *Nicanor Parra en un mar de preguntas*. *Portal*, Santiago, 4, 2-3.
- Morales, Leonidas (1990). *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago, Universitaria.
- Neruda, Pablo (1967). *Una corbata para Nicanor*. *Portal*, Santiago, 5, pag.9.
- _____, (1987). *Residencia en la tierra*. Madrid, Cátedra.

Pacheco, José Emilio (1979). *Nota sobre la otra vanguardia*. *Revista Iberoamericana* 106-107.

Parra, Nicanor (1969). *Obra gruesa*. Santiago, Universitaria.

_____, (1993). *Poemas para combatir la calvicie*. Santiago, FCE.

Paz, Octavio (1985). *Pasión crítica*. Barcelona, Seix Barral.

Pound, Ezra (1952). *Personae*. London, Faber and Faber.

Yamal, Ricardo (1985). *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*. Valencia, Albatros.

notas

¹ Octavio Paz, alude a los ecos de Eliot en Caballero solo, y señala la diferencia básica: "el erotismo de Eliot es muy poco erótico y la imagen que nos da del amor físico es sórdida. Neruda es verdadera y poderosamente sexual" (23). Esto es cierto, pero hay que recordar que la sexualidad poderosa pero enfermiza de este poema se opone a la otra sexualidad de los adúlteros, que está acompañada por el "verdadero amor" o, mejor dicho, que lo encarnan.

² Ibáñez-Langlois recuerda, por otro lado, la importancia para la antipoesía del manifiesto nerudiano *Sobre una poesía sin pureza*, texto precursor de la otra vanguardia en suelo chileno. "¿No es éste el programa de los Antipoemas tanto como de las Residencias? ¿No son aquellos los herederos legítimos de esta formulación? ¿Sin esta poética y su realización en la obra nerudiana de esos años, (...) ¿serían concebibles los Antipoemas?" (285-286).