

## LOS ARTEFACTOS O LA DESACRALIZACION DE LA TARJETA POSTAL: LA EXPLOSION DEL LIBRO

Prof. Luis Arán F.

### La Sacralización, un rasgo humano

El hombre, desde épocas remotas, ha sacralizado algunos elementos de la naturaleza, incluso mucho antes de poseer una cultura religiosa más o menos definida. Baste recordar a los primitivos cazadores que, como una forma de facilitar la caza, dibujaban en la arena al animal que intentarían dar muerte, enterrando, luego, una flecha en el cuerpo del animal dibujado. De esta forma el dibujo se convierte "en la expresión de un deseo y, al mismo tiempo representa su cumplimiento: creen que el animal verdadero sufrirá la misma suerte que la imagen por ellos dibujada.

Al reproducir a los animales, el hombre primitivo creía adquirir un poder mágico sobre ellos".<sup>1</sup>

Esta acción que ya poseía un carácter mágico, al paso del tiempo fue convirtiéndose en algo religioso y algunas de las bestias que les servían de alimento fueron motivo de adoración o revestían un carácter sagrado. Y así, poco a poco, su mundo fue poblándose de dioses y de elementos sagrados que dieron paso a su adoración. De esta forma irán naciendo no sólo objetos sagrados, sino también lugares destinados al culto y a los sacrificios, que poseían el mismo rango.

Según Mircea Eliade, "para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones del espacio cualitativamente diferentes de las otras."<sup>2</sup> Un claro ejemplo de esto último nos lo brinda la Sagrada Biblia, cuando el Señor se aparece a Moisés que apacentaba las ovejas de su suegro Jetro, sacerdote de Medián. Al ver el Señor que el pastor se acercaba a la zarza ardiendo, le dice: "... quítate el calzado de los pies, porque la tierra que pisas es santa."<sup>3</sup>

Y si repasamos la historia encontraremos a los egipcios rindiendo culto al sol y estableciendo lugares sagrados; a griegos y romanos poblando el universo de divinidades y consagrando templos para su adoración. Luego, con el advenimiento del cristianismo, surgirán nuevos lugares de culto, espacios sagrados. Así, cada religión o secta religiosa, cual más cual menos, ha establecido, a través de los tiempos, lugares consagrados a sus divinidades. Como afirma Mircea Eliade,

"Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, "fuerte", significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos. Más aún: para el hombre religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, que existe realmente, y todo el resto, la extensión informe que le rodea."<sup>4</sup>

Pero el hombre no sólo ha sacralizado lo inexplicable (fuerzas de la naturaleza entre los antiguos), los animales, plantas, objetos, imágenes, lugares, etc., de acuerdo a la religión que profese, sino también el arte: "Divina Poesía" dirá Andrés Bello, al iniciar su "Alocución a la Poesía"<sup>5</sup> en 1823. Luego los simbolistas en Francia, pasada la segunda mitad del siglo XIX, sacralizarán la poesía en su búsqueda de lo absoluto, convirtiéndola en un sucedáneo de la religión. Es así como Mallarmé intentará la búsqueda del texto absoluto y Rimbaud nos hablará del poeta como vidente. Vemos, entonces, que ya no será sólo el mundo, los objetos, los animales, la mujer, la poesía, etc., sino también el poeta.

1 Cfr. *Arte/Rama*. Volumen I. Editorial Codex S.A. (s/f) pp. 9-10.

2 Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama, Madrid, 1967, p. 26.

3 Sagrada Biblia, Exodo III, 5.

4 Mircea Eliade: *Op. cit.*, p. 26.

5 Andrés Bello: "Alocución a la poesía". En: *Antología de Andrés Bello*, Kapelusz, Caracas, Venezuela, 1964, p. 25.

Frente a este tipo de poesía reaccionará Nicanor Parra, desacralizando la poesía, el poeta y el mundo. En los *Artefactos* dirá, refiriéndose a la poesía: *TODO ES POESIA / Menos la poesía*, como una forma de rechazar la poesía vigente y proceder, luego, en otro "artefacto", a señalarle el camino a los poetas jóvenes: "Ojo poetas jóvenes / en la vulgaridad está la cosa". También disparará sus dardos contra los poetas a quienes bajó del Olimpo en el poema "Manifiesto". Dirá: "El poeta es un simple locutor / El no responde por las malas noticias". Por lo mismo, Parra se moverá en el ámbito de lo cotidiano y trivial, poblando el espacio de "artefactos". Es así, como para Nicanor Parra el poeta será un ente definido históricamente<sup>6</sup>, un hombre común, no un sujeto solemne ni de prestigio mítico y su poesía no se desviará del ámbito de lo cotidiano; desmitificación que refleja su concepción de lo que debe ser la poesía. Su función será dar cuenta de la condición humana tal como se presenta en situaciones históricas. Por ello arremeterá contra lo absoluto, contra lo sagrado con el propósito de desacralizarlos.

Por estas razones empleará un lenguaje cotidiano, a fin de establecer una comunicación más directa con el lector. No será raro encontrar, entonces, giros coloquiales, modismos populares, el proverbio tergiversado, etc.

Para Goicé, la antipoesía de Parra se define por su antirretoricismo: "rechazo a la imagen visionaria y la visión características de la vanguardia poética que dan al lenguaje de la poesía la condición de una lengua especial y, cuando llega a usar la poesía como lengua especial, le da dos dimensiones: una que conduce a lo cómico y otra a la paradoja y al sinsentido".<sup>7</sup>

Otro aspecto interesante señalado por Goicé es el que se refiere a los géneros de discurso usados por Parra: "más que niveles de lenguaje, debe hablarse en cuanto a la lengua poética de Nicanor Parra, de géneros de discurso. Estos son variadísimos dentro del tipo preferido que es la forma enunciativa. (. . .): la lección magistral, la conferencia, el informe científico o académico, la confesión, el reportaje, el relato periodístico, la noticia, la gacetilla, el aviso, la advertencia, etc."<sup>8</sup>

Por lo mismo que rechaza el carácter de lengua especial de la poesía, le resulta "más fácil" hacer de todo tipo de discursos el discurso poético.

Según Goicé, estas clases de discurso funcionan paradójicamente, alterando su sentido ordinario, distorsionando violentamente su forma interior. Por ejemplo, en "Oda a unas palomas", "ridiculiza la forma interior del género, pues en lugar de alabar a las aves, tenemos una invectiva contra las palomas y todo un género lingüístico que ridiculiza y hace el denuesto de las aves (. . .) Ya en "Himno guerrero" de 1941 (. . .), Parra procedía mediante la distorsión señalada, pues tal himno es un canto de paz y una conminación a deponer la violencia".<sup>9</sup>

Desde esta perspectiva, para Iván Carrasco el antipoema es un tipo de texto que implica una lectura relacional (trans y extratextual) que invierte y deforma satíricamente los modelos incorporados para desacralizarlos.<sup>10</sup>

Algo semejante de lo que ocurre en "Oda a unas palomas" e "Himno guerrero" sucede en los *Artefactos*. Aquí la tarjeta postal sufre la alteración de su significado ordinario y su función queda violentamente distorsionada, pues en lugar de cumplir con su finalidad de promover turísticamente una realidad geográfica humana (en el sentido de geografía humana) se la desacraliza mediante el chiste, la palabra grosera o el manuscrito con borrones.

6 Cf. Mario Rodríguez: "Nicanor Parra, destructor de mitos" en Hugo Montes y M. Rodríguez: *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano* (2ª edición), Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1974, p. 66.

7 Cedomil Goicé: "La antipoesía de Nicanor Parra" en Revista *Los Libros* N°9. Edit. Galerna, Buenos Aires, Julio 1970, p. 6.

8 Cedomil Goicé: Op. cit., p. 6

9 *Ibidem*, pp. 6-7.

10 Cf. Iván Carrasco: "El antipoema de Parra: una escritura transgresora", en *Estudios Filológicos* N°13. Universidad Austral de Chile, Reseña de *Chistes para desorientar a la poesía*. En *Estudios Filológicos* N°18. Universidad Austral de Chile, 1984, pp. 99-100.

Para explicar mejor lo expuesto, intentaremos una descripción de lo que entendemos por tarjeta postal: Cartulina, generalmente con una fotografía en el anverso —puede ser también un grabado o pintura— de tamaño estándar, coleccionable, que tiene por objeto promover turísticamente una realidad geográfica humana —un trozo de naturaleza, parte de una ciudad, edificios, personajes u objetos típicos, etc.— que circula por correo —nacional o internacionalmente— sin necesidad de sobre y que en el reverso aparece dividida en dos sectores: a) un lugar para escribir un texto —por lo general un saludo— a un destinatario y b) un espacio con algunas líneas rectas para ser completados con los datos del destinatario, fecha y lugar de emisión. Además incluye una numeración (Nº de la colección) y un “minitexto” que explica el contenido del anverso.

En síntesis, la tarjeta postal está constituida, a nuestro entender, por las siguientes características:

1. Cartulina tamaño estándar con una fotografía en el anverso.
2. Finalidad: promover turísticamente una realidad geográfica-humana.
3. Reverso dividido en dos partes: una destinada a escribir en ella un texto, generalmente un saludo, y la otra, para ser completada con los datos del destinatario (nombre y dirección), fecha y lugar de emisión.
4. En la parte superior del reverso lleva un “minitexto” que explica el contenido del anverso y un número que indica su carácter de coleccionable.
5. Se envía por Correo, sin sobre —por su calidad de correspondencia abierta, no reservada— y su circulación puede ser nacional o internacional.

Señaladas ya las características que hemos considerado esenciales en toda tarjeta postal, estamos en condiciones de sostener que, además de lo estético, posee un alto grado de seriedad tanto en el anverso —donde va la fotografía— como en el reverso —lugar que debe ser llenado completamente por el destinador— principalmente por su rango de correspondencia abierta, rasgos que mantiene desde su nacimiento en Austria-Hungría en 1869<sup>11</sup>. Carecerá, por tanto, de figuras grotescas o pornográficas en el anverso y de términos no académicos en el reverso, so pena de alguna sanción social (censura en Correos, por ejemplo).

Con el tiempo la tarjeta postal ha ido sufriendo lo que podríamos llamar “un proceso de sacralización cultural” por lo que se encierra en ella. El hecho de elegir para su anverso un espacio seleccionado, entre varios espacios o aspectos de la geografía humana, significa una toma de conciencia de la no homogeneidad de estos espacios, lo que les da el rango de privilegiados cuando se los separa del resto. El hecho de plasmarlos en una fotografía o tarjeta postal, les atribuye características excepcionales, únicas.

Mircea Eliade nos aclara mejor lo expuesto, cuando explica que, incluso para el hombre no religioso resulta difícil evitar esta no homogeneidad del espacio, pues su propia experiencia le indica que

“Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes a los otros: un paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud. Todos estos lugares conservan, incluso para el hombre más declaradamente no-religioso, una cualidad excepcional, “única”: son “lugares santos” de su Universo privado, tal como si este ser no-religioso hubiera tenido la revelación de otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana”.<sup>12</sup>

Este “carácter sagrado” de la tarjeta postal en sí, o de los contenidos que como tal evoca —paisajes, espacios bellos y deseables, paradisíacos, etc.—, se pierde en los *Artefactos* de Parra, quien termina por desacralizarla, fundamentalmente en el anverso, por ahora. Y decimos por ahora, porque quién sabe si el día menos pensado ocurra lo mismo con el reverso, cuando Nicanor Parra quiera entregarla con

<sup>11</sup> Como dato ilustrativo, en Chile se adoptó este tipo de postal en 1872.

<sup>12</sup> Mircea Eliade: Op. cit., p. 29.

texto y destinatario incluidos, quitando toda posibilidad de participación al posible destinatario de sus "artefectos".

### Definición del artefacto

Para Leonidas Morales la palabra "artefacto" tiene obvias connotaciones de actualidad: vivimos en una época de artefactos y de máquinas, y aterrorizados por el fantasma del artefacto más perfecto y diabólico de todos: la bomba atómica. Poéticamente, el espíritu que anima esa palabra (y toda la obra de Parra desde *Poemas y Antipoemas*) es heredero (...) de las corrientes renovadoras y críticas de entre las dos guerras mundiales, y cuyo impulso central se orienta a despojar a la obra de sus adherencias románticas de la mitología de la "creación" y de la "belleza", destacando por el contrario su carácter de cosa hecha o armada. Dice Parra: "en vez de escribir un libro que se llame "Poemas creados", preferiría escribir uno que se llamara "Poemas prefabricados". Y luego concluye Morales: "Normalmente son estructuras muy breves, formadas incluso hasta por un solo verso".<sup>13</sup>

El carácter de objeto manual construido por el hombre del artefacto, es también relacionable con lo planteado por el mismo Nicanor Parra en su "Manifiesto" donde define al poeta como "un constructor de puertas y ventanas"<sup>14</sup>, confirmando lo dicho anteriormente.

Manuel A. Jofré los explica del siguiente modo:

"Dícese de productos elaborados por el hombre, que no existen en la naturaleza, sino que surgen del trabajo humano creador. "Artefacto" nombra singularmente un objeto material, de formas corpóreas y densas. "Artefacto" es una manera despectiva de llamar cualquier cosa, "Artefacto" es aquello que funciona. Pero por sobre todo, "Artefacto" es un hecho de arte, un acto de arte, arte y factura, la unión de lo elevado y lo material."<sup>15</sup>

Ambos estudiosos coinciden en señalarlos como productos elaborados por el hombre, aprovechando los materiales que aporta la naturaleza. Morales destaca su carácter de cosa no creada, armada—Parra dirá prefabricada— y despojada de belleza; para Jofré será un acto de arte. Pero quien lo define mejor, cuando explica su naturaleza, es el propio Parra:

"Una vez me hicieron esa pregunta en Nueva York, la gente de la revista *Stony Brook*, y salía allí una frase que es una especie de artefacto: "los artefactos resultan de la explosión del antipoema". En la Antología de Jorge Elliot, del año 57, viene un poema que se llama "Versos sueltos", donde yo intercalo varios textos que son como avisos: "se reparte jamón a domicilio", "véndese crucifijo de ocasión". Ahí están ya los artefactos, pero todavía no se ha producido la explosión del poema. Bueno, los artefactos son más bien como fragmentos de una granada. La granada no se lanza entera contra la muchedumbre; primero tiene que explotar: los fragmentos salen disparados a altas velocidades, o sea, están dotados de gran cantidad de energía y pueden atravesar entonces la capa exterior del lector".<sup>16</sup>

Tenemos, entonces, que el artefacto es un producto elaborado por el hombre, pero más que eso, un acto de arte que resulta de la explosión

Tenemos, entonces, que el artefacto es un producto elaborado por el hombre, pero más que eso, un acto de arte que resulta de la explosión de otro acto de arte (el antipoema), pequeños fragmentos, destinados a impactar o penetrar al lector. Sin embargo, esta definición sería válida sólo para aquellos artefactos carentes de imágenes. Pero ¿qué pasa con los que las incluyen? Iván Carrasco al homologar los *Chistes para desorientar a la poesía* con los "artefectos", señala la importancia complementaria de la imagen:

13 Leonidas Morales: Op. cit., pp. 108-109.

14 Nicanor Parra: *Obra gruesa* (segunda edición). Universitaria, Santiago de Chile, 1971, p. 164.

15 Manuel A. Jofré: Op. cit., p. 7.

16 Leonidas Morales: Op. cit., p. 210.

“( . . . ) para definir a los *Chistes*. . . es necesario homologarlos con sus antecesores los artefactos. El primer problema específico que surge es decidir si en la definición es necesario considerar o dejar de lado la imagen que acompaña al texto, considerando que por haber sido creada después, a partir de y en función del texto preexistente, bien pudiera estar demás. Pero la obra de arte es tal, es decir, algo susceptible de aprehensión estética, sólo cuando ha sido plasmada como objeto. Y el objeto artístico llamado “artefacto” o “chiste” es un texto que incluye, como hecho o posibilidad, la presencia complementaria de una imagen. ( . . . ) debemos considerar los artefactos como elementos constituyentes del antipoema o bien antipoemas sumamente sintetizados, comprimidos semántica y sintácticamente. ( . . . ): en otras palabras, pensamos que los artefactos y chistes están regidos por las mismas reglas de constitución y funcionamiento de los antipoemas, vale decir, constituyen homólogos invertidos paródicamente con intención satírica, de poemas, textos, discursos y elementos extratextuales del verosímil artístico y de la lengua natural de nuestra sociedad.”<sup>17</sup>

Es ésta una observación importante, pues la imagen se constituye en un complemento necesario de lo verbal, originando, de esta forma, el artefacto perfecto: unión intrínseca entre verbo e imagen. Por lo mismo podemos hablar ya de desacralización de la tarjeta postal tanto en lo gráfico (imagen) como en lo verbal.

### Desacralización de la tarjeta postal

Sabemos que la tarjeta postal incluye normalmente dos planos de creación. Por un lado están los espacios naturales: montañas, ríos, árboles, etc., y todas las criaturas que lo pueblan; por otro, las “creaciones” humanas: objetos de arte, edificios, puentes, maquinarias, monumentos, trajes, etc. Todo esto que ha sido denominado como geografía humana y que se incluye en las postales, es violentado por Parra. Pero no es sólo una violencia contra esta geografía humana, plasmada en la postal a través de la imagen, sino también contra su destinador y destinatario, pues su contenido afectivo sufre también el impacto.

La tarjeta postal no es un artefacto vacío, neutro o indiferente. En ella hay implícita dos afectividades: la del destinador y la del destinatario. Aquél la envía como testimonio de amistad, de aprecio o como una forma de saludarlo en algún aniversario, para recordar algún lugar común o de gran significado cultural, etc.; fechas o lugares considerados no homogéneos en el espacio y el tiempo que, en buena medida, por el hecho de haber sido separados del resto, son “sagrados” para el destinador, destinatario o para la cultura.

Contra todo esto arremete Parra, destruyendo la imagen de la postal cuando incluye sólo el texto escrito —manuscrito o tipografiado— o bien con la mezcla del dibujo grotesco y del texto escrito. Este proceso de desacralización de la postal se lleva a cabo por la inclusión en su anverso de elementos ajenos a ella, los que analizaremos a continuación.

En los “artefactos” parracianos predomina el elemento lúdico, a veces grotesco y grosero, tanto en el lenguaje que las conforma como en las imágenes representadas, cuando éstas se encuentran presentes. En algunos, sin caer en la grosería, se desacraliza la postal mediante la inclusión del eslogan político.

Esto que afirmamos para lo político es también aplicable a las referencias que encontramos en todos los *Artefactos* que aluden al sexo, a la mujer, a la religión, al poeta, a la poesía, etc., y cuya inclusión en ellos no significa otra cosa que la “desacralización” de la postal turística.

Otra forma de desacralización se efectúa mediante el lenguaje grosero y vulgar. Refiriéndose al lenguaje de los *Artefactos*, Manuel A. Jofré, señala:

17 C/f Iván Carrasco: Op. cit., pp. 99 - 100.

“Pero el deseo del remitente es movilizar, impactar en el lector; en ese sentido, estas cartas, estos poemas (forma dentro de una forma) son apelativos dramáticos. Y por eso adoptan una gran variedad de formas exteriores populares, que pasan por la confidencia, el chiste grosero, el secreto a voces, el proverbio tergiversado, el retruécano, el informe técnico, el memorándum, la moraleja, la noticia, la consigna política, el lema, el rayado callejero, el último deseo del expirante, el epitafio, la palabra de Dios, la definición de diccionario, la añiada verbal, el versículo bíblico, el letrero de moda en las micros, el verso poético (además) y llegan hasta la frase escrita con lápiz mina en los baños de algún restorán o teatro de la calle San Diego.”<sup>18</sup>

Desde ya, la inclusión del lenguaje en el anverso de la postal turística, rompe con la imagen, esto es, con su esencia, por cuanto la reemplaza por el texto escrito. Y, como si esto fuera poco, agrega, además, términos que jamás podrían ser incluidos en una postal por su vulgaridad. Pero, refiriéndonos al “artefacto” parraciano como tal, podemos agregarle dos limitaciones: la pérdida de la universalidad por el idioma —no todo el mundo tiene acceso al español— y su restricción a un plano más local, pues buena parte de estos términos, en especial los más soeces, sólo pueden ser entendidos por sus conacionales.

Otra forma de desacralizar la postal se realiza mediante la imagen, sea ésta fotografía o dibujo. En el caso de la fotografía femenina, por poner un ejemplo, el desnudo en la postal canónica conlleva una connotación artística y es aceptado y admirado como tal; en cambio, en el “artefacto” adquiere una connotación eminentemente erótica: “Aló, aló. Habla la doncella hipotética: Llamen al ginecólogo y verán si soy o no virgen”.

En síntesis, la desacralización de la tarjeta postal canónica se lleva a efecto mediante la destrucción de la “imagen sagrada” —fotografía generalmente— y por intermedio del lenguaje y/o el dibujo grotesco o pornográfico en su anverso.

Hasta aquí hemos visto el proceso de desacralización de la postal a nivel de imagen y/o de lenguaje. Corresponde ahora, analizar brevemente cuáles son los contenidos de los *Artefactos* parracianos o posibles incluidos temáticos, teniendo siempre presente que, en la postal, su contenido esencial es la geografía humana plasmada en una imagen. Este breve estudio nos permitirá, posteriormente, establecer un parangón entre el “artefacto” y la postal tradicional.

### Temática de los artefactos

*Lo político.* En más de cincuenta “artefectos” se incluye lo político, abarcando toda una gama que va desde la política contingente nacional con claras alusiones o referencias al gobernante de la época; su programa, sus eslogans y las diferencias mantenidas con otros bloques políticos, en que se deja de manifiesto la independencia del hablante frente a todos ellos: “Hasta cuándo siguen fregando la cachimba / yo no soy derechista ni izquierdista / yo simplemente rompo con todo”. Y no se trata de una independencia política únicamente; es, también, artística: “Donde cantan y bailan los poetas / no te metas Allende / no te metas”. Con mayor razón rechazará a los líderes mundiales de la política o de la “revolución”, entre los que se cuentan Nixon, Breznev y Fidel Castro. Al respecto, Manuel A. Joffe, afirma: “Por otro lado, hay un rechazo de la política mediante un escepticismo y un individualismo muy acentuado. . .”<sup>19</sup>

*El sexo y la mujer.* No está demás decir que su inclusión en la postal, en la forma que lo hace Parra, es una violenta desacralización. En los *Artefactos* hay muchas referencias, a nivel de lenguaje e imágenes, a los órganos genitales masculinos y femeninos. Sin embargo, es la mujer la que aparece siempre como

<sup>18</sup> Manuel A. Joffe: Op. cit., p. 7.

<sup>19</sup> Manuel A. Joffe: Op. cit., pp. 7 - 8.

objeto de la sexualidad masculina, como víctima de una mentalidad degradada. Se la reduce únicamente al acto amoroso. La mujer no es la hermana, la amiga, la esposa; es sólo sexo, objeto de placer: "KAPUT / en mi delirio sólo veo catástrofes y fantasías de orden sexual".

*Lo religioso.* En las postales es común encontrar lugares consagrados al culto (iglesias, por ejemplo), símbolos (la cruz), pinturas, íconos, etc., que revisten un carácter sagrado. Parra en sus "artefactos" desacraliza lo religioso mediante la burla, la ironía o la distorsión de lo sagrado. Desacraliza la cruz, símbolo del cristianismo, por ejemplo cuando la forma con palabras horizontales y verticales y degrada a Cristo: "LOS 3 LADRONES: El buen ladrón, el mal ladrón y el del medio".

En otra ocasión deforma el contenido del enunciado: sustituye "Vida, Pasión y Muerte de N.S.J." por "Las siete viudas del gato / la viuda, la pasión y la muerte de N.S.J. / Después de esta viuda no hay otra". Y esta desacralización alcanza también al Padre Eterno, cuando se afirma: "El Padre Eterno terminó fugándose con una colegiala". Si no ha respetado a la Divinidad, no podemos esperar otra cosa mejor cuando se trata de los ministros de Dios: "Con el Papa Ni-a-mi-sa".

*La muerte.* El tema de la muerte que ha inspirado a grandes artistas desde la antigüedad hasta nuestros días, se ha tratado siempre con seriedad y respeto. En nuestro cono sur, poetas como Darío, Neruda y la Mistral lo han abordado. Sin embargo, en el caso de Parra, la muerte es, entre otras cosas, "un hábito colectivo" o "Death has no future". Es cierto que nadie se libra de ella, por lo cual es colectiva, pero su acción está siempre acompañada de cierto culto o respeto y de un carácter más o menos sagrado, dependiendo esto último de la mayor o menor fe de quien la padece o de quienes lamentan la pérdida del ser querido, y la esperanza de la resurrección u otro tipo de vida después de la muerte. Todo este carácter sacro se pierde en los "artefactos" de Parra.

*Lo poético.* Parra en sus *Artefactos* arremete también contra la poesía y los poetas. Hay una clara actitud de rechazo a toda la poesía anterior. La inclusión de sus postulados poéticos en la postal, es otra forma de desacralización. Por ejemplo, hace irrisión de Mallarmé, cuando incluye en el "artefacto" una lexía empleada normalmente para animar a los que bailan la cueca: "¡Voy a ella!", de manifestación extracción folclórica. El artefacto dice así: "Poeta maldito v/s Página en blanco / ¡Voy a ella!", como una forma de burlarse del poeta simbolista, para quien el absoluto era la página en blanco, el poema no escrito.

También lanzará sus dardos a la poesía chilena, aludiendo a su apego al endecasílabo y proponiendo la necesidad de desendecasilabarla: "La poesía chilena se endecasilabó / ¿Quién la desendecasilabará? / ¡El gran desendecasilabador!". Muy unido a lo anterior estará la idea de una nueva poesía basada en lo cotidiano y trivial, alejada de toda retórica: "Ojo poetas jóvenes / en la vulgaridad está la cosa", lo que afirma en otro artefacto: "Todo es poesía menos la poesía", esto es, todo merece ser cantado, sin exclusiones. Es también un rechazo a la artificialidad, a la poesía que se sitúa en otras esferas y se aleja de la realidad, de lo cotidiano.

*Autorreferencias.* En la postal turística no existen referencias al autor ni a personas en particular en el anverso. La inclusión por parte de Parra de su propia persona, es otra forma de desacralizarla: "Nubes: qué sería de Parra sin ustedes", o "Quo vadis Nicanor / -a lavar platos a U.S.A.". Es una forma de atentar contra la impersonalidad de la postal y de restarle universalidad, pues su comprensión estará limitada al conocimiento que destinatario y destinatario tengan de la persona del autor. La postal canónica, en cambio, debe ser entendida en su anverso por todo el mundo.

*Refranes populares.* La inclusión de refranes populares deformados es otra manera de desacralización. En el caso de “Bueno es el curanto pero no para tanto”, se ha cambiado “cilantro” por “curanto” y se desacraliza por ausencia, por cuanto se trabaja sólo a nivel de lenguaje, eliminándose la imagen. Nuevamente se pierde el carácter universal de la postal, reduciéndola al ámbito local. En el caso de “De boca cerrada no salen moscas” se distorsiona un refrán más universalmente conocido: “En boca cerrada no entran moscas”. El proceso de desacralización es similar al anterior, con el agregado de que se lo grafica con un dibujo.

*Vocabulario.* La reiterada aparición de textos groseros que aluden al sexo y términos vulgares, en general, destruye una vez más a la postal canónica. Todos estos elementos están excluidos de ella y, con mayor razón en su anverso donde lo fundamental, como hemos insistido, es la “imagen sagrada”. Difícilmente podría hacerse turismo o proyectar las bellezas de un país, su geografía humana, con semejantes términos acompañados, en algunos casos, con figuras grotescas.

Como una forma de sintetizar lo expuesto, intentamos, a continuación, establecer un parangón entre la postal turística y el “artefacto”.

#### POSIBLES INCLUIDOS Y EXCLUIDOS

<i>Tarjeta Postal Turística</i>	<i>Artefactos</i>
1. Fotografía o dibujo de carácter serio, bello, artístico.	1. Fotografía o dibujo de carácter grotesco y grosero.
2. Carácter “sagrado” de la postal (sacralización cultural).	2. Carácter profano y burla de lo sagrado, en el amplio sentido de la palabra.
3. Respeto por el arte. El desnudo femenino, si aparece, es mirado como objeto artístico.	3. Desacralización del arte y de la mujer. La mujer es sólo objeto de placer sexual.
4. Respeto por lo religioso.	4. Beligerancia frente a lo religioso.
5. Circulación universal.	5. Circulación restringida, tanto por el lenguaje como por lo grotesco de sus figuras.
6. Posee cierta carga afectiva: relación destinador - destinatario.	6. Carga afectiva reemplazada por la risa.
7. Privilegia la imagen en el anverso.	7. Destruye la imagen mediante el lenguaje.
8. Son independientes y coleccionables. Tienen numeración y esto es lo único que las une.	8. Son dependientes. Forman parte de un todo: el libro. Carecen de numeración. Su unidad se rompe por la exclusión de alguno de ellos.
9. No incluye consignas políticas.	9. Incluye consignas políticas para degradarlas.
10. No incluye el tema de la muerte.	10. Incluye el tema de la muerte para desacralizarla.
11. No incluye postulados o críticas al arte y sus cultores.	11. Crítica a la poesía y a sus cultores. Muchos constituyen un “Arte poética”; su posición frente a la poesía.



- |   |  |
|---|--|
| <p>12. Excluye todo humor porque su finalidad es eminentemente turística.</p> <p>13. Carácter impersonal. Elimina toda referencia personal.</p> <p>14. Excluye toda deformación de la imagen.</p> | <p>12. Incluye la risa, la burla y la sátira. Su finalidad, al menos, a nivel denotativo, es impactar y provocar risa.</p> <p>13. Incluye referencias a sí mismo.</p> <p>14. Deforma la imagen a través del dibujo grotesco y el lenguaje.</p> |
|---|--|

### Conclusiones

Estas serán muy breves, considerando que, en buena parte, se reflejan en el cuadro de los posibles incluidos y excluidos.

1. Hay una “desacralización” de la tarjeta postal en el sentido de que en los *Artefactos* de Parra se ha eliminado la “imagen sagrada” de la postal, sustituyéndola por imágenes grotescas y textos escritos en su anverso.
2. A nivel de contenido en la postal hay una “sacralización” de lo que se muestra en su anverso, por lo cual incluye sólo lo bello y artístico. En los *Artefactos* se desacraliza esto último, incluyendo en el anverso un contenido ajeno, como consignas políticas, burlas a lo religioso, insistencia en lo erótico, etc.
3. La postal turística es independiente; se sostiene por sí misma. En los *Artefactos*, en cambio, las tarjetas por el sólo hecho de conformar un libro, subyace, en cada una de ellas, una relación de dependencia. Esto significa, empleando la terminología parraciana, que, si bien constituyen la “explosión del libro”, todas sus esquirlas han sido recogidas y acomodadas en una caja y que cada “lector-soldado” podrá reconstruir, a su gusto, la granada: el libro.

## BIBLIOGRAFIA

- BELLO, ANDRES: *Antología de Andrés Bello*. Kapelusz, Caracas, Venezuela, 1964.
- CARRASCO, IVAN: "El antipoema de Parra: una escritura transgresora", en *Estudios Filológicos* N° 13. Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1978.
- CARRASCO, IVAN: Nicanor Parra, *Chistes para desorientar a la poesía* en *Estudios Filológicos* N° 18. Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1983.
- ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*. Guadarramas, Madrid, 1967.
- GOIC, CEDOMIL: "La antipoesía de Nicanor Parra" en Revista *Los libros* N°9. Galerna, Buenos Aires, Julio, 1970.
- JOFRE, MANUEL A.: "Parra, el tahúr de la baraja postal", en *Quinta Rueda*, Abril 1973.
- MONTES, H y RODRIGUEZ, M.: *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano* (2ª edición). Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1974.
- MORALES, LEONIDAS: *La poesía de Nicanor Parra. Anejos de Estudios Filológicos* N°4 de la Universidad Austral de Chile. Universitaria, Santiago de Chile, 1972.
- PARRA, NICANOR: *Artefactos*. Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile (Vice-rectoría de Comunicaciones), 1972.
- SAGRADA BIBLIA: Madrid, *Biblioteca de autores cristianos*, 1966. Versión directa de las lenguas originales por Eoíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P.; revisión por Maximiliano García Cordero, O.P.