

LEONIDAS MORALES  
CONVERSACIONES  
CON NICANOR PARRA



EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

## ÍNDICE

El género de la entrevista y las *Conversaciones con Nicanor Parra* . . . . . 9

### PRIMERA PARTE

Las grabaciones . . . . .	23
La infancia . . . . .	25
Santiago y las primeras publicaciones . . . . .	56
Del <i>Cancionero sin nombre</i> a la antipoesía. . . . .	66
Los artefactos . . . . .	78

### SEGUNDA PARTE

Las grabaciones . . . . .	93
Poesía y alarma ecológica . . . . .	95
<i>Sermones y prédicas del Cristo de Elqui, Hojas de Parra</i> . . . . .	105
La mujer antipoética . . . . .	114
El endecasílabo . . . . .	119
Violeta Parra . . . . .	125

## DEL *CANCIONERO SIN NOMBRE* A LA ANTIPOESÍA

L.M. *Nicanor, me gustaría que tú te refirieras ahora al mundo preciso de lecturas e influencias de donde surge tu primer libro, Cancionero sin nombre.*

N.P. En la época en que escribí *Cancionero sin nombre* yo estaba recién en los elementos del surrealismo. Tenía una formación garcialorquiana, y lo más que pude hacer fue introducir una que otra imagen surrealista. Bueno, había ya surrealismo en el propio García Lorca. En la misma *Antología de Anguita* el surrealismo se daba a manos llenas. Un surrealismo *sui generis*, muy bien, pero perfectamente apreciable. Todo eso, y la exposición del Grupo Septiembre, con murales y esculturas de cebollas y objetos encontrados en cualquier parte, lo conocí yo en casi la adolescencia o en la primera juventud, cuando junto con Millas y Carlos Pedraza hacíamos la *Revista Nueva*, por ahí por el año 35. Mi contacto con el surrealismo entonces es anterior a mi contacto con Kafka. Nosotros ya estábamos embarcados en las arbitrariedades oníricas cuando aparecieron en Chile las primeras obras de Kafka.

L.M. *O sea, que en la atmósfera cultural del Cancionero sin nombre habría que anotar, entre otras cosas, la Antología de Anguita, la de Souviron, la exposición del Grupo Septiembre, y en forma particular, a García Lorca y a Huidobro, aparte de algunos contactos más directos pero ocasionales con el surrealismo. Por ejemplo, el poema de Éluard, "Pacto", que ustedes publicaron en la Revista Nueva.*

N.P. Los documentos surrealistas llegaron de manera indirecta al comienzo. También a través del Grupo Mandrágora. Hay que recalcar sí que en ese tiempo yo no tenía ninguna conciencia del trabajo del poeta. La del *Cancionero sin nombre* es una época de espontaneidad pura. Partía de la base que lo único que se esperaba de un poeta era que produjera algunos textos entretenidos, simpáticos, graciosos, independientemente de la originalidad o de la cosmovisión. No sabía que se esperaba una cosmovisión de un poeta. Es decir, tenía una opinión muy limitada de lo que es un poeta, y en forma muy difícil y muy dolorosa fui ampliando

este punto de vista. Por ejemplo, después del *Cancionero* la lectura más decisiva que se produjo con anterioridad a Kafka fue la de Whitman. No recuerdo exactamente el año en que lo leí, pero tiene que haber sido por el año 38, en traducción de Armando Vasseur, un poeta uruguayo. Quedé absolutamente anonadado por el torrente volcánico tanto lingüístico como de imágenes de Whitman.

L.M. *Concretamente, qué te interesó de Whitman.*

N.P. Me llamó mucho la atención el lenguaje que en inglés se llama *relaxed*, un lenguaje más o menos suelto. Esa es una poesía abierta: no hay métrica estricta ni un lenguaje poético convencional. Los poemas son como poemas-estudios, y no poemitas líricos. La descripción tiene una gran importancia en la poesía de Whitman. Incluso hay narraciones, pequeñas historias que intercala en su obra *Hojas de hierba*. El oficio de Whitman, la gran cantidad de materiales, la soltura con que los trabaja y una cierta vehemencia pasional con que se aproxima a ciertos temas, creo yo que fueron las líneas de desarrollo de su poesía que más me tocaron. Al extremo de que consideré que todo mi trabajo anterior estaba fuera de foco, y no escribí más romancitos tipo *Cancionero sin nombre*. Traté de aprender la jerga whitmaniana y escribí un sinnúmero de poemas bajo la influencia de Whitman. Pero resulta una cosa cómica: que mientras trataba yo de hacer esas imitaciones, esos ejercicios whitmanianos, algo fallaba por la base. Los poemas de Whitman eran poemas wagnerianos, y yo podía pescar a ratos esa onda, pero después como que se producían algunas pifias: los personajes empezaban a deshacerse y el héroe se transformaba imperceptiblemente en un antihéroe. Esto me causaba a mí en un comienzo una gran desazón, porque no podía yo estructurar un personaje heroico.

L.M. *Y tú buscabas un personaje heroico.*

N.P. Yo quería eso, pero resultaba que mi vocación era otra. Solamente cuando me di cuenta de las limitaciones de Whitman, algo que vi perfectamente a través de Kafka y tal vez de otros humoristas, solamente en ese momento me di cuenta que lo que podía haber de valioso en

esos ejercicios era precisamente un personaje que pugnaba por entrar al poema, que era el antihéroe, y lo demás, esos acordes wagnerianos, estaban perfectamente fuera de foco. Cuando entendí que la cosa iba por ese lado, que el antihéroe tenía perfecto derecho a existir, de la noche a la mañana escribí un poema como “La víbora”. Ese fue realmente el primero de los poemas poswhitmanianos.

L.M. *Los poemas escritos bajo la influencia de Whitman se publicaron, ¿no?*

N.P. En el primer número de la revista *Extremo Sur*, que dirigía Ester Matte, se publicó *Ejercicios retóricos*, un poema larguísimo de unos 20 subpoemas. Se publicaron con mucha posterioridad a la época en que fueron escritos, casi todos en Estados Unidos entre el año 43 y el año 45. La lectura de Whitman la hice en Chile, en castellano, y mi primer viaje a Estados Unidos tenía como finalidad fundamental llegar a las fuentes de Whitman. Y realmente una de las primeras cosas que hice fue revisar emocionadamente un ejemplar de las *Hojas de hierba*. También pensaba visitar la tumba de Whitman, pero no lo pude hacer porque ya después me metí en las matemáticas, en las exigencias universitarias. En Estados Unidos en verdad no tuve ninguna experiencia literaria. Estuve prácticamente todo el tiempo sentado en una biblioteca poniéndome al día en mis estudios de física, para poder medianamente responder a los profesores, cosa que no logré nunca realmente. Eso fue en Brown University. Hasta me olvidé de Whitman. Los *Ejercicios retóricos* los entregué a la publicidad mucho tiempo después que ya estaban publicados los *Poemas y antipoemas*.

L.M. *Los Ejercicios retóricos serían entonces poemas de transición.*

N.P. Sí. Son poemas abiertos, extensos, sin métrica tradicional y con versos muy largos, en que hay todavía un punto de vista ególatra, la egolatría whitmaniana. Bueno, cuando Whitman se me cayó a mí fue cuando descubrí esta egolatría y la falta de sentido del humor, y además su morbosidad erótica, homosexual. Todo esto influyó y en un momento dado se me deshizo y pasé entonces a otra etapa, que es la etapa de los antipoemas propiamente tales. Es importante también el regreso a Chile después de Estados Unidos, porque entonces tuve un contacto más o menos

intenso de nuevo con el surrealismo. Ahí manejaba perfectamente los manifiestos surrealistas. Tengo entendido que en ese tiempo comencé a familiarizarme con este tipo de literatura, aunque había leído ya la revista *Mandrágora* de los surrealistas chilenos y en cierta medida me ponía al día. A la vuelta de Estados Unidos fue cuando yo escribí “La víbora”, “La trampa” y “Los vicios del mundo moderno”.

L.M. *Además de los Ejercicios retóricos, ¿hay otros poemas que pudieran considerarse también como poemas de transición?*

N.P. Claro que antes hay otros poemas de transición todavía, porque yo he trabajado en diferentes líneas y paralelamente. Por ejemplo, mientras escribía poemas como “Hay un día feliz”, yo hacía ya mis experimentos surrealistas y simultáneamente trabajaba en la línea folklórica, tratando de perfeccionar el *Cancionero*. De esa época son los “Esquinazos”, unos corridos interminables. Hay publicado por lo menos un “esquinazo” en un libro que se llama *8 nuevos poetas chilenos*, una separata de la revista de la Sociedad de Escritores. Ahí hay una serie de poemas de transición en ese libro. Y todas estas líneas están en crisis. Recuerdo aquí yo una anécdota en relación con los “esquinazos”. En ese tiempo llegaba Neruda a Chile después de uno de sus viajes, y se entusiasmó casi infantilmente con los “esquinazos”, al extremo de que una vez leyó un “esquinazo” en una concentración política. Todo el mundo se le vino encima. “Ahora sí que lo entendemos, pues don Pablo”. Y él había dicho: “No, si estos poemas son de un poeta joven”. Después de eso, en diferentes ocasiones Neruda me dijo que mi línea de desarrollo era esa y que no tratara yo de distorsionar mi personalidad. Él lo dijo con la mejor buena voluntad.

L.M. *Neruda creía lo mismo que Tomás Lago.*

N.P. Exactamente. Este era un pensamiento de la generación inmediatamente anterior. Recuerdo que una vez atravesando la Alameda en dirección a la Casa Central de la Universidad de Chile, por ahí por el Club de la Unión, cuando yo estaba más o menos en un estado de crisis, entonces él me dijo que lo peor que podía hacer un poeta era traicionar

su propia personalidad, y que yo tenía mi camino completamente establecido en los “esquinazos”, y que me pasaba de tonto si no asumía el papel de poeta de Chile.

*L.M. Sin embargo, Neruda no se cerró frente a Poemas y antipoemas. Ha mostrado generosidad y lucidez en la valoración de la antipoesía. En el discurso académico de 1962, en respuesta a uno tuyo precisamente, leído en la ceremonia en que la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile lo designó Miembro Honorario, Neruda ve la necesidad de que la poesía se abra y se renueve con otros criterios estéticos, con otras experiencias humanas.*

N.P. Bueno, hay que leer lo que él escribió en la solapa de *Poemas y antipoemas*. Cuando yo leí los primeros antipoemas en la casa de él, no recuerdo a propósito de qué, la única reacción medianamente simpática fue la de Neruda. Él se puso de pie, anduvo unos pasos, volvió y se rascó la nariz, lo que es signo de preocupación en él, y dijo: “Curioso, muy curioso, muy curioso”. Y esto sin mirarme a mí, sino que mirando hacia un punto indeterminado en la atmósfera. Después me estimuló para que escribiera más poemas de ese estilo. Me dijo que yo debería escribir un libro entero con poemas como “La víbora” y “La trampa”.

Y ahora aquí también hay que hacerle justicia a Neruda en otro plano, en su calidad de Sherlock Holmes. Una vez íbamos a su casa en Isla Negra, decididos a leer poesía todo el fin de semana, acompañados de un poeta venezolano. Pasamos a hacer un aro en Melipilla. Y esa noche, frente a la chimenea en Isla Negra –creo que ahí había unas damas de la localidad que visitaban en ese tiempo a Pablito–, se trataba de hacer una lectura de poemas. Cuando me tocó el turno a mí, yo no pude leer nada porque se había perdido la maleta, una maleta de suela café, de la Talabartería Inglesa, con todos los antipoemas, absolutamente con todos, y eran los únicos manuscritos que tenía. Entonces yo caí en un estado de coma. Esto pasó antes del viaje a Inglaterra. Y él los encontró. Bueno, a través de él. Yo no supe cómo lo hizo. El asunto es que al día siguiente, o tal vez esa misma noche, después de unas dos o tres horas, entró al living y dijo: “Aquí vamos a hacer un acto de magia”. Vino con una manta, y esta manta lo cubría de la cintura hacia abajo. Se veía que había algo entre la manta y él. Dijo unas palabras medio misteriosas, y

de repente de debajo de la manta sacó la maleta con los poemas. Él entonces es responsable de que hayan aparecido los antipoemas y de que se hayan publicado alguna vez. La maleta se había quedado en Melipilla y un chofer de una de las micros la trajo y la entregó. Eso es inaudito, porque el maletín era de buena clase.

La participación de Neruda en la historia de la antipoesía es muy positiva. Porque hay muchos documentos emitidos por él en diferentes momentos. Pero él se cerró un poco después con los *Versos de salón*. Yo recuerdo que cuando volvió de otro de sus viajes, lo recibimos un grupo de amigos en un restaurante, en un bar de esos de medianoche que hay por ahí cerca del barrio chino en Santiago. Él volvía a Chile muy emocionado y realmente había muy poca gente en esta comida. Siempre las comidas de Neruda habían sido feéricas, apoteósicas. Recuerdo que en el discurso de agradecimiento, en forma muy humorística, muy graciosa, muy simpática, se quejó de que hubiera tan poca gente. Dijo que cada vez había menos comensales en estas reuniones y que él no tenía idea a qué se debía, pero que seguramente algo estaba ocurriendo. “Llegará el día –dijo– en que estemos aquí solamente, bueno, Tomás, Rubén Azócar, Diego Muñoz”, que era el grupo más compacto de esa generación. Y en esa oportunidad, a la hora de los postres, me tocó leer algunas poesías de *Versos de salón*, que acababa de salir. Esto era el año 62. Yo creí que a él lo iba a sorprender yo con estos poemas, que él iba a estar encantado. Él se quedó callado, y no tan sólo se quedó callado sino que después dijo: “Bueno, que Nicanor lea ahora un poema más explícito, porque nos está haciendo pensar demasiado”. Eso lo dijo refiriéndose a un poema que se llama “Pido que se levante la sesión”. Le pareció una poesía demasiado enigmática, poco desarrollada. Yo estaba evolucionando entonces hacia una poesía sin desarrollo, hacia una poesía sin argumento, puramente activa.

L.M. *Aquel extenso poema, “Himno guerrero”, que Oreste Plath publicó en su Antología en 1941, ¿de qué año es? Cuando lo leí me pareció ver en él un lenguaje también de transición, con algunos elementos antiheroicos.*

N.P. Eso está escrito en Chillán antes del terremoto, por ahí por el año 37. Pero también se hacía en forma más o menos espontánea, sin espíritu crítico, con cierta morbosidad socializante. En realidad no se

puede hablar de espíritu crítico sino hasta muy tarde. Tenía que hacer todavía otro esfuerzo. Yo tenía que llegar a Inglaterra, a pesar de que a Inglaterra llegué después de haber escrito poemas como “La víbora”, “La trampa”, “Los vicios del mundo moderno”. Llegué a Inglaterra el año 49 y allí estudié a los poetas metafísicos. Me olvidé de mis deberes académicos y quise estudiar por mi cuenta poetas como John Donne, y no tan sólo a los poetas metafísicos, sino que también a Blake. Recuerdo que de John Donne me hizo gran impresión esa frase con que comienza uno de los sonetos de él: “Muerte, no seas orgullosa”. Tal vez allí me hice plenamente consciente del oficio del poeta. En Inglaterra, no en Estados Unidos. Yo diría que hasta esos poemas, “La víbora”, “La trampa”, “Los vicios del mundo moderno”, están escritos todavía en una etapa de relativa inconciencia. En cambio “Las tablas”, “Soliloquio del individuo”, escrito todavía con el método de la escritura automática, están escritos en Inglaterra. “El túnel” está escrito en Chile. Se llega a la conciencia cuando es posible empezar a escribir poemas del tipo “Versos de salón”, en que el poeta ya maneja sus elementos.

L.M. *En nuestra conversación tú has mencionado en más de una ocasión el nombre de Kafka. Creo que en algunos poemas de la tercera parte de Poemas y antipoemas, “El túnel”, “La víbora”, “La trampa”, la presencia de Kafka es bastante notoria.*

N.P. En la primera parte hay poemas neorrománticos y posmodernistas, pero en la segunda vienen poemas expresionistas. Esto generalmente no se distingue. No sé por qué no lo hacen los estudiosos de esta clase de cosas.

L.M. *¿Cuáles pondrías tú entre los expresionistas?*

N.P. Por ejemplo, poemas como “Desorden en el cielo”, “Oda a unas palomas”, “Autorretrato”, “Epitafio”. Son poemas crispados, hay en ellos una cierta brutalidad en la expresión, una amargura, una acidez y una agresividad, a diferencia de los de la primera parte, donde se da un diálogo o una oscilación entre la nostalgia y una ironía neorromántica.

L.M. *¿Y en los de la tercera parte?*

N.P. Después ya no hay expresionismo. Son bichos diferentes. Un género prácticamente con todas las deudas a Kafka y al surrealismo. También habría que decir que tienen que ver las películas cortas de Chaplin. Yo me sentí cautivado por Kafka, porque los ideales, los dogmas o los postulados del surrealismo no se encontraban perfectamente integrados a una obra literaria. Los poemas surrealistas en general eran ultrafragmentarios: no se sostenían estados de ánimo siquiera, no se sabía de qué se trataba, la asociación libre ocurría generalmente en el plano de la pura retórica y no en el plano psicológico, a pesar de que estaban llenos de relámpagos.

L.M. *¿Qué rasgo kafkiano importante destacarías tú en el personaje de Poemas y antipoemas?*

N.P. La pasividad. Se trabaja en seguida allí especialmente a base de creación de atmósfera. Bueno, toda la parte de la antipoesía yo la considero como un momento exclusivamente de formación. El autor se está formando, y en realidad el momento en que empieza a aportar algo específico se produce en *Versos de salón*. Y posiblemente en el último poema de *Poemas y antipoemas*: “Soliloquio del individuo”. Allí el personaje ya sale de aventuras, va de un lado a otro y trata de encontrarse a sí mismo en alguna parte. Claro que fracasa, pero el tipo ya está en movimiento. En circunstancias que en poemas como “La víbora”, “La trampa” o “Las tablas”, que son los poemas centrales seguramente, es un personaje pasivo sobre el cual actúa el mundo exterior sin contrapeso. El tipo del “Soliloquio” no sabe hacia dónde va, pero hay una inquietud en él, ha salido del “túnel” realmente y sabe que hay posibilidades de movimiento. En los *Versos de salón* el sujeto empieza a actuar por sí mismo. En la época en que yo escribí algunos de los antipoemas más importantes leí con mucha atención a Kafka. Pero no tan sólo a él: leí también a los ingleses. Hay algunos críticos que piensan que *Poemas y antipoemas* viene directamente de la poesía inglesa. Bueno, es una mezcla de todo eso y de muchas otras cosas más. La lista es larga y en ella no pueden estar ausentes Aristófanes, Chaucer, por ejemplo.

L.M. *Además de la pasividad y de las “atmósferas”, yo pienso que también tienen que ver con Kafka la opacidad del lenguaje y los objetos comunes en el interior de un marco de relaciones inhabituales, fantásticas.*

N.P. Son elementos rutinarios los que se hacen chocar con el marco de referencia, digamos, y entonces se iluminan recíprocamente. Pero en seguida yo creo haber evolucionado desde los elementos comunes y la poesía de atmósfera, hacia los elementos vulgares y hasta groseros de la vida real, que no aparecen en Kafka. En Kafka siempre hay una especie de espiritualidad, los objetos están como transformados en luz o en tinieblas. En cambio algunos surrealistas fueron capaces de tomar los objetos tales como se encontraban en la realidad, por ejemplo un par de huevos fritos atravesados por una hoja de afeitar. A partir de *Versos de salón* es una poesía que se hace a la luz del día, con una atmósfera exterior muy brillante. Las atmósferas grises, oscuras, desaparecen. Las imágenes de *Versos de salón* no son en blanco y negro. Son colores sicodélicos: colores morados, colores verde limón, amarillentos. Esa es más o menos la atmósfera de los *Versos de salón* y de todo lo que viene a continuación, exceptuando las *Canciones rusas*.

Sobre el surrealismo yo debo decir que éste es un amor de toda la vida. Yo practiqué juegos surrealistas cuando muchacho. Por ejemplo, con Enrique Lihn hicimos el *Quebrantahuesos*. A mi vuelta de Inglaterra me encontré con que los jóvenes poetas chilenos estaban interesados en mis trabajos. Y no tan sólo los poetas sino que la generación del 50. Cuando yo volví a Santiago, la generación del 50 estaba todo el tiempo en mi casa, un departamento que tenía en Mac-Iver 22, en uno de los primeros edificios de departamentos que hubo en Santiago, frente a la Biblioteca Nacional. Ahí llegaban Enrique Lihn, Enrique Lafourcade, Giaconi, Cassígoli, Rubio. Después apareció también Jorge Teillier. Yo por primera vez sentí que tenía un...

L.M. *Auditorio*.

N.P. Un auditorio realmente, porque antes yo formaba parte de la cohorte de Neruda, que era un mundo adulto y donde yo no tenía absolutamente nada que decir. Solamente cuando empecé a poner en tela de juicio los dogmas de Neruda y de esa generación de García Lorca, etc., solamente en ese momento empecé a captar la atención de las nuevas generaciones. Enrique Lihn, por ejemplo, hizo un estudio del "Soliloquio del individuo" ahí por el año 1951-52, un estudio que le dio para una conferencia

completa que él leyó en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura y que después se publicó en los *Anales de la Universidad de Chile*. Jodorowski es también muy importante en ese grupo. Con esta gente inventamos el *Quebrantahuesos*, que era una especie de diario mural hecho a base de recortes de diario. Pero este no es un juego estrictamente surrealista, tal vez en su apariencia exterior sí, porque los surrealistas juntaban, claro, una mitad de una frase con la mitad de otra, pero ellos buscaban efectos poéticos, insólitos, y nosotros no. Por lo menos yo buscaba efectos que podrían llamarse de grueso calibre. Yo estoy seguro que en ese tiempo nosotros en Chile inventamos el pop... Componíamos estos textos a base de titulares de prensa, los más grandotes, más gordos, espectaculares. Los componíamos prácticamente de acuerdo con las normas de los *collages*, del pop, y agregábamos ilustraciones insólitas. Por ejemplo, hay un texto que alguna vez va a haber que fotografiarlo y que dice lo siguiente: “Muchas felicidades”, con unas letras muy rococó y como con vidriecitos, así, que relumbran, tomadas de una tarjeta postal, y arriba de todo esto hay un gran corazón canceroso, lleno de grasa, cortado de una revista médica, y encima del corazón un par de noviecitos chicos recortados de *El Mercurio*, muy esquemáticos estos noviecitos. Bueno, tú ves que simplemente es una obra pop por donde se la mire. Textos semejantes hay un sinnúmero.

Esta línea ha culminado últimamente en mí en lo que podría llamarse “las tarjetas de Pascua”, que ideé el año pasado y que voy a exhibir este año de regreso a Chile. Para Pascua voy a tener que hacer mis “tarjetas”. Son a base de recortes. Se junta toda esa literatura de Pascua y Año Nuevo que se produce en cantidades industriales: tarjetas convencionales, avisos que se publican en los diarios. Mientras, antes se han ido recortando durante el año las imágenes, las láminas referentes, pongamos por caso, a la guerra de Vietnam, al genocidio, a Biafra. Es un *collage* específico y muy nítido, que consiste en hacer chocar una frase, un texto bastante ridículo y convencional, por ejemplo: “Nuestros más sinceros deseos de felicidad para usted y los suyos”. Y encima de este texto, supongamos, esa fotografía que se hizo clásica el año pasado, de una autoridad survietnamita que está disparando a boca de jarro una pistola a un muchacho norvietnamita que ha caído prisionero. Estas “tarjetas de Pascua” son entonces un *collage* de trascendencia social algunas veces y otras veces de trascendencia metafísica. Recuerdo que una de las “tarjetas” consiste en

una niña en colores y muy sofisticada, con el pelo suelto, rubio, y muy elegante, que está con un gesto muy coqueto dirigiéndose al lector, recortada de la “Revista del Domingo”, de *El Mercurio* también, y abajo, con letras grandotas, la siguiente frase: “Vietnam del Sur vencerá”. Esta frase en boca de esta niña ultrasofisticada adquiere unas connotaciones y unos recovecos que no se sabe de dónde vienen ni a dónde van.

L.M. *¿Recuerdas otros juegos de la época del Quebrantahuesos?*

N.P. Se practicaba el “cadáver exquisito”, un juego surrealista. Se escribe una frase cualquiera en una hoja de papel, se dobla el papel y se pasa al vecino, que no puede ver la frase anterior. Escribe éste una segunda frase inmediatamente debajo de la otra, se dobla el papel y se pasa al tercero. Hasta que ha pasado por todos. Finalmente se estira y se lee. Este es un “cadáver exquisito”. El juego de cambiar en textos conocidos la palabra “vida” por “viuda”, creo que lo inventé yo, y lo jugaba con Oyarzún. Yo tengo un artefacto que se llama “Viudas”: “La bolsa o la viuda / Las siete viudas del gato / La viuda, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo / Después de esta viuda no hay otra”.

L.M. *Tu contacto con el surrealismo, intensificado después del regreso de Estados Unidos, ¿significó un acercamiento al grupo de los surrealistas chilenos, encabezados por Braulio Arenas?*

N.P. No, de ninguna manera. Cuando con Enrique Lihn y Jodorowski hacíamos el *Quebrantahuesos* y lo exhibíamos con gran éxito en las vitrinas del restaurante Naturista, lo que nos situaba todavía más cerca del pop, descubrimos más de alguna vez a Braulio Arenas que estaba al otro lado de la calle con sus gafas negras espionando lo que estaba ocurriendo, porque él se sentía, me pareció a mí, directamente aludido.

L.M. *Y usurpado.*

N.P. ¡Usurpado! Y superado, creo yo, porque él no llevó nunca sus juegos a una culminación tan brutal como esta, y al mismo tiempo ofendido porque nosotros íbamos hacia un surrealismo estridente. El de él era un

surrealismo poético y menor, de joyería. No, nosotros nos lanzábamos con todo el cuerpo. Imagínate ese corazón canceroso y “Muchas felicidades”. Era una burla ya del ser humano. Nosotros estábamos en esa línea. Había un texto que compuse yo que se llamaba “Tengo orden de liquidar la poesía”. Y otro que decía: “Vaca perdida aclara su actitud frente a vaca encontrada”, y arriba una vaquita chiquitita, sacada de *El Mercurio*, y abajo la misma vaquita. Alejandro Jodorowski era el alma del *Quebrantahuesos*. En ese mismo tiempo yo era subdirector de la Escuela de Ingeniería, y por allá se aparecían Enrique Lihn y Alejandro Jodorowski que me iban a ver. Ahí planeamos el *Quebrantahuesos*. No hallábamos qué nombre ponerle, y no sé de dónde demonios saqué yo este “quebrantahuesos”. Creo que el quebrantahuesos es un pájaro, después lo determinamos, que en un libro de Pierre Macorland ataca a la marinería en la cubierta de un barco, y con el pico aparece cortando cabezas y columnas vertebrales. Es un pájaro de la pajarería chilena, una especie de cernícalo. La cuestión era quebrar huesos. La idea de no dejar títere con cabeza se repite, porque aquí mismo tengo un artefacto con títeres: “Si yo fuera presidente de Chile no dejaría títere con cabeza / Comenzaría por declararle la guerra a Bolivia / Acto seguido me dispararía un tiro en la sien”.