

JUAN GABRIEL ARAYA

**L**OS SUJETOS  
DE LA POESIA  
DE NICANOR PARRA  
LA EXPLOSION  
DEL ANTIPOEMA:  
EL ARTEFACTO  
UN NUEVO DISCURSO



A fin de vertebrar, de manera más nítida, las diferentes marcas identitarias ya develadas, y con el objeto de probar un nuevo camino que conduzca a la comprensión cultural y social de la poesía de Parra, ésta será estudiada a partir de un concepto de identidad que permitirá mostrarla en sus diferentes etapas.

En consecuencia, y de acuerdo con los planteamientos anteriores, postulamos que Parra explicita marcas identitarias, entre ellas las de procedencia local y nacional en distintos discursos y códigos de su poesía. Todas las marcas patentizan, en un proceso de continua intensificación, las identidades y reidentidades de un sujeto dinámico, móvil y contaminado por el espíritu de la época.

En relación con el punto anterior, consideramos que una culminación del proceso de construcción permanente de la identidad parriana está constituida por el discurso poético de agradecimiento que pronunció en México, con motivo de haber obtenido el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe «Juan Rulfo» (1991). Sustentamos que la plasmación de esta identidad se encuentra representada, en lo fundamen-

tal, por el hecho de asumir poéticamente en dicho discurso una amplia y fraterna visión americanista, actitud que se enuncia, en forma previa, con la incorporación en su título mismo del saludo mapuche: «Mai mai peñi».

En efecto, en el interior de este discurso, por la vía de esta nueva perspectiva continental, el sujeto poético parriano fundirá magistralmente a ésta, su identidad personal con la regional y nacional, convirtiendo al escritor Juan Rulfo, por arte de un juego de superposiciones, apropiaciones y fusiones en un «huaso mejicano» («Última hora-urgente»). De este modo, una de las representaciones simbólicas de identidad del valle central chileno: el huaso, sufrirá un proceso de amplificación, pues incorporará a su naturaleza la condición mexicana del escritor Juan Rulfo y con él «una imagen de México», más allá de una simple descripción.

Stuart Hall, citado por Jorge Larraín Ibáñez en *Modernidad, Razón e identidad en América latina*, ha caracterizado tres tipos históricos o tres concepciones diferentes de identidad personal que corresponden a tres tipos de sujeto: el sujeto de la Ilustración, el sujeto sociológico y el sujeto postmoderno.

De acuerdo con dicho planteamiento, el primero se basaba en una concepción de la persona humana como individuo totalmente centrado, unificado y dotado de las capaci-

dades de razón, conciencia y acción. El sujeto sociológico superó la simple concepción individualista, destacando que su núcleo no es autónomo ni autosuficiente, sino formado en relación con otros significativos. El sí mismo o centro humano sólo podía resultar de la interacción simbólica entre el sujeto y los otros. Por su parte, el sujeto postmoderno se conceptualiza como no teniendo una identidad fija y permanente; en este caso el sujeto se ha fragmentado en una variedad de identidades contradictorias o no resueltas. Esas identidades, por lo tanto, no están unificadas alrededor de un sí mismo coherente.<sup>23</sup>

En otras palabras, se ha producido una progresión desde un sujeto concebido como sustancia inmutable a un sujeto entendido como una construcción social y de allí a un sujeto escindido.

No hay ninguna duda de que los cambios trascendentales: nuevas formas de organización, nuevas tecnologías, aceleración de los procesos de globalización, etc., que se han producido tienen un efecto desintegrador sobre la identidad personal. Esto es: la construcción de identidades personales se ha tornado mucho más compleja y mediada por los medios de comunicación.

En relación con la identidad nacional, en la línea del pensamiento de Larraín Ibáñez, conviene señalar que ésta existe en dos polos distintos de la realidad socio-cultural. En la

<sup>23</sup>Un libro básico para el planteamiento de esta materia es el de Jorge Larraín Ibáñez, titulado *Modernidad, Razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996. Larraín cita el libro de Stuart Hall, Held and T. McGrew, *Modernity and its Future*, Cambridge, The Open University and Polity Press, 1992, pp. 275-277.

esfera pública como un discurso altamente selectivo, construido desde arriba por una variedad de instituciones y agentes culturales. Y existe en la base social como una forma de subjetividad individual y de diversos grupos que representan sentimientos muy variados, la mayoría de las veces no bien representados en las versiones públicas.

Creemos que en este último sentido, y no en el primero, es posible encontrar los elementos identitarios de la poesía de Parra. Está claro que estos no los encuentra ni en el vino ni en los porotos o la empanada, ni en versiones anquilosadas y exteriores de nuestra identidad. Menos en la tradición patria institucionalizada. No en vano ha señalado: ¡Este país es una buena plasta! (LI, **Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui**, 1979).

Postulamos que hay tres grandes registros identitarios de la poesía de Nicanor Parra, asociados a tres grandes áreas o períodos de su producción poética. En efecto, distinguimos dentro de un tipo de producción inicial una identidad circunscrita a un «yo local o regional». En una segunda instancia, evidenciamos un «yo esquizofrénico», antipoético que singulariza su producción más importante; en tercera instancia un «yo de identidad variada» que se amolda a los registros de época (Foucault habla de epistemas) y que es fruto de la cultura visual en la que desaparecen los grandes relatos o metarrelatos, incluso desaparece el propio autor. Tales hechos ponen de re-

lieve la evolución y transformación de su poesía, conjuntamente con la del propio sujeto.

Ahora bien, la identidad latinoamericana surge de los elementos compartidos por las identidades nacionales latinoamericanas en su relación con el «otro» no latinoamericano. Desde otro ángulo, las identidades nacionales en América latina también se definen en relación con «otros» latinoamericanos, especialmente de países vecinos. Parra, en su **Discurso de sobremesa** toma dicho camino. Por su parte, Octavio Paz en **Laberinto de soledad**<sup>24</sup>, afirma que la identidad mexicana, por extensión la latinoamericana, es una búsqueda constante de sus orígenes, pero también es el rechazo del pasado. Por lo tanto, la tarea está inconclusa; al parecer, la identidad de nuestras sociedades no se encuentra totalmente integrada, aún falta estructurarla en sus elementos básicos. Parra, sin proponérselo, sin embargo ha logrado fijar en su obra hitos fundamentales de dichos elementos.

A fin de establecer las singularidades que ofrece la poesía de Parra en relación con estos aspectos identitarios, examinaremos brevemente, y en forma parcial, el uso pragmático de los mensajes de algunas obras significativas de su producción total en función de las situaciones que provoca.

La identidad personal que se observa en **Poemas y antipoemas** (1954) corresponde a la de un sujeto posmoderno

<sup>24</sup>Octavio Paz: **Laberinto de soledad**, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

<sup>25</sup>Jameson: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi, p.22 s/a.

<sup>26</sup>Nos referimos al libro de Iván Carrasco Nicanor Parra: *La escritura antipoética*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990, p. 212.

que se caracteriza por la escisión, la fragmentación de su personalidad, la incoherencia, la búsqueda y la contradicción. Téngase presente al respecto que el teórico norteamericano del posmodernismo James Jameson considera a la esquizofrenia como un rasgo de la cultura y el mundo posmodernos<sup>25</sup>. Por esta razón, entre otras, se produce en el interior del poema, la desacralización del yo poético: el cual es reemplazado por uno antipoético; el predominio de los lugares comunes, el prosaísmo y el cotidianismo, sin excluir el uso del clisé. La evidencia de estas razones la encontramos ya en aquellos «antipoemas personales», como los ha llamado el crítico Iván Carrasco<sup>26</sup>. Es decir en los antipoemas más clásicos de la década del 50.

Para demostrar las afirmaciones anteriores consideraremos en la ejemplificación, los rasgos visibles de esta desacralización del sujeto en algunos antipoemas: En «Autorretrato», la propia persona del poeta en actitud masoquista configura una imagen desidealizada y bastante brutal de su oficio de profesor; por su parte «Advertencia al lector» señala pícaramente, desorientación ontológica al decir que su poesía «puede perfectamente no conducir a ninguna parte»; en cambio en «Notas de viaje» se apunta a una desastrosa experiencia de mundo, pues «en cualquier momento podía salir con un contrasentido»; en «Solo de piano» se nos hace evidente el rasgo posmoderno de la escisión personal: «yo quiero hacer un ruido con los pies/ y quiero que mi alma encuentre su cuerpo»; en «El peregrino» revela su precaria orfandad «soy un

niño que llama a su madre detrás de las rocas»; en «Recuerdos de juventud» insiste en su turbación de hablante al decir «Lo cierto es que yo iba de un lado a otro, / a veces chocaba con los árboles,...»

Desde una perspectiva vivencial la degradación personal se manifiesta poderosamente en los patéticos antipoemas clásicos «El túnel», «La víbora», «La trampa» y en otros; a su vez la ruindad colectiva es ostensible en «Los vicios del mundo moderno», composición poética que es una especie de radiografía de la sociedad y sus trampas: así, afirma, «El mundo moderno es una cloaca». Por su parte, su gran poema «Soliloquio del individuo» viene a constituir, por un lado, una afirmación del individuo errante y, por otro, es representación de toda la historia del ser humano. De un ser humano que después de recorrer un largo camino quiere regresar a su valle natal y, también, a la roca primitiva que le sirvió de hogar.

Por consiguiente, la configuración del «yo parriano» se arquitectura a partir de la identidad personal del poeta por sobre toda otra circunstancia. Se produce en el antipoema el fenómeno que Foucault ha llamado «descentramiento del sujeto»<sup>27</sup>, manifestación muy diferente al representado por el sujeto de la modernidad: racional, centrado y coherente. El nuevo sujeto es móvil, cambiante, variable y fuera de su centro. Y éste es el sujeto parriano de los antipoemas.

<sup>27</sup>Foucault: *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1994.



<sup>28</sup>Al respecto consultar mi trabajo titulado «Nicanor Parra: Las huellas de la aldea» en *ACTAS del Séptimo Congreso Nacional de Estudios Literarios*, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso, 1992, p. 10-14.

<sup>29</sup>El reencuentro con su pueblo natal se produjo cuando Nicanor Parra viajó desde La Reina, Santiago, a San Fabián de Alico, invitado por su Alcalde Iván Contreras, el sábado 7 de diciembre de 1996, para recibir la distinción de Hijo Ilustre. El acto se efectuó con motivo del Programa de Conmemoración del 131º Aniversario de la fundación de San Fabián. En esa ocasión se llevó a cabo un Encuentro con Nicanor Parra en el Salón del Liceo C-88, adornado, especialmente, con dibujos inspirados en poemas del poeta. Tuve la oportunidad de viajar desde Chillán para asistir a dicho Encuentro; nos consta el sentimiento de emoción que experimentaron todos los asistentes al tener al gran escritor entre ellos.

*Notas*, además, que en noviembre del año 1997 fue

No obstante, además de la existencia de este «yo escindido», alienado, se encuentran en la obra de Nicanor Parra las huellas de su identidad regional, las que se mantendrán como una constante a lo largo de toda su producción, creando, de esta manera, modos de identificación que ponen en evidencia la presencia de un centro energético propio<sup>28</sup>.

Ahora bien, este «yo regional y nacional» corresponde a las instancias poéticas que se resuelven, finalmente, en imágenes de espacio feliz o, al contrario, en lugares odiados y sombríos, patentes en poemas como «Epitafio», «Es olvido», «Hay un día feliz», «Palabras a Tomás Lago» o en «Los vicios del mundo moderno». Felices u odiados todos estos espacios ofrecen la imagen de la tierra natal, territorio que alimentará en forma permanente toda su producción poética. En términos reales estas imágenes están vinculadas a la Provincia de Ñuble, y a su capital Chillán, ciudad en la cual transcurrió parte de su infancia y juventud. Nicanor nació el 5 de septiembre de 1914 en San Fabián de Alico, pueblo cordillerano de Ñuble<sup>29</sup>.

Por otra parte, la identidad entendida solamente en términos regionales, según el planteamiento de Fidel Sepúlveda Llanos<sup>30</sup>, como «el autorreconocimiento de la pertenencia a un determinado grupo acotado por un complejo de ideas, creencias, valores, costumbres, modo de simbolizar y categorizar la realidad» se hace visible, en la fidelidad que demuestra su

poesía no sólo al entorno urbano, sino además al entorno popular y folclórico.

Estimamos que esta filiación de identidad regional se encuentra patentizada en el poema cantado por Violeta Parra (después de grabar su disco titulado «Gracias a la vida» se suicida de un escopetazo en el mes de febrero de 1967. La artista chilena era la hermana predilecta del poeta), titulado «Canción del hijo pródigo»<sup>31</sup>. Este poema tradicional, que tiene la forma métrica de un romance, cuenta la historia del hijo que abandona su pueblo, Chillán, para echarse a rodar por tierras extrañas, manifestando con el tiempo su deseo de regresar a su tierra. Los últimos versos del poema son los siguientes:

Mañana vuelvo a Chillán.  
Vuelvo a mi Chillán querido,  
hubiese valido más  
que de él no hubiere salido;  
vuelvo a regar con mi llanto  
las flores que han florecido  
sobre la tumba cerrada  
de los ideales míos.

Consideramos, en función de dichos ejemplos y de otros, que el espíritu de su pueblo se privilegia: mítica e históricamente, de manera permanente en la producción parriana. Su actitud de poeta es la de asumir y de un darse

JUAN GABRIEL ARAYA

invitado especial en el Encuentro Anual de Payadores, organizado por la parroquia de Portezuelo. En ese importante evento recibió el homenaje de la comunidad del secano costero de Ñuble y de los payadores que acudieron a la cita del canto popular.

<sup>30</sup>Fidel Sepúlveda Llanos «Cultura e identidad regional: Claves estéticas y antropológicas» en *Estética de la proyección del folclore*, Santiago de Chile, Colección Aisthesis N° 13, 1994, pp. 37-46.

<sup>31</sup>Este poema fue publicado en Programa de Jornadas Literarias, organizadas por la Universidad de Chile, Sede Ñuble, el año 1972. Participaron los escritores Jorge Teillier, Omar Lara, Floridor Pérez, Juan Gabriel Araya, Sergio Hernández, Rolando Cárdenas, Manuel Miranda Sallorenzo y los profesores Kate Clark, Ricardo Figueroa y Francisco Torres. Coordinó el cantante y fotógrafo Jorge Araneda Llanca.

<sup>32</sup>La cueca larga, obra ya señalada, contiene cuatro poemas de contenido folclórico-popular.

<sup>33</sup>Roberto Parra en julio de 1980 publicó en el Taller Nuevagráfica las Décimas de la Negra Ester. Su hermano Nicanor Parra le prologó. Por considerar de gran interés reproducimos dicho prólogo, titulado *Una gran verdad*: «Roberto Parra, creador e intérprete de las celebérrimas cuecas choras «El Chute Alberto», «Las gatas con permanentes», «Tengo una mina en Mapocho» que hicieron furor en la década del 60, es hermano de Violeta y Nicanor. El menor de los tres, aunque sólo en edad. Con la Negra Ester, su único libro publicado hasta la fecha, Roberto se sitúa -cuando menos- a la altura de sus hermanos mayores. Lo que no es poco decir, ¡caramba!

Una pequeña advertencia:

Violeta y Nicanor, representan el campo y a la ciudad, respectivamente. La Viola, quedará como la expresión máxima de la poesía rural chilena.

Y don Nica, como el señor Corales de la mafia de cuello y corbata ¿verdad? o no dicen ustedes...

cuenta plenamente de lo propio. Sus discursos poéticos, directa o indirectamente, estarán impregnados, de una manera o de otra, del «lugar sagrado» y de su hábitat original. Como lo hemos expresado, la presencia del pueblo natal es visible a partir de las primeras composiciones de Parra. En la historia poética de las imágenes parrianas y en el origen de su punto de partida, el inaugural poema, «Epopeya de Chillán», citado con anterioridad, pasa a convertirse en la «rosa blanca» del poeta que guiará como un albo faro su juvenil concepción de «poeta de la claridad».

Por lo tanto, *La cueca larga*, publicada en 1958<sup>32</sup>, libro que se enmarca en el contexto folclórico-popular y que incorpora el habla popular, no hace más que ratificar la fidelidad a su región. Deja en su registro poético la huella de su ámbito regional. De este libro destacamos, en relación con el punto que desarrollamos, los poemas «Brindis a lo humano y a lo divino» y «La cueca larga». Es necesario decir al respecto que, con esta obra, Nicanor Parra se sumerge en los aires folclóricos de la tradición chilena. Funda una lírica parriana basada en la poesía que proviene de la propia tradición familiar.

No olvidemos que tanto su padre (Nicanor Parra, profesor primario andariego y guitarrero) como sus numerosos hermanos, entre ellos, la Violeta (poeta y cantante de coplas «a lo humano y a lo divino»), Hilda (folclorista), Roberto<sup>33</sup>, autor de *Décimas de la Negra Ester*, Eduardo<sup>34</sup>, cantor

popular, ex actor circense, y Lautaro cultivaron por decenios el verso popular, en especial la décima y el romance. Los hermanos Eduardo y Roberto cultivaron un foxtrot bailable en guitarras que denominaron «jazz huachaca» de los bajos fondos. Oscar el menor, en cambio, se ha dedicado a las representaciones circenses.

De modo que Nicanor Parra en su actividad poética, no ha hecho otra cosa que reinsertarse, con propiedad y calidad, en el medio cultural del cual procede. Estimamos que ésta es la mejor muestra de identidad regional y nacional que nos ofrece su poesía. Por ejemplo «Brindis a lo humano y a lo divino», como se ha dicho, es un extenso poema cargado de referencias lugareñas e incitaciones a gozar de las delicias del vino. Recordemos, una vez más, el verso «No ve que soy de Chillán», con el cual señala el autor su procedencia y justifica su alegría, pero también el tono popular, la utilización del habla rural y el de los suburbios urbanos.

Los poemas de *Versos de salón* (1962)<sup>35</sup> estructuran un sujeto que ha decidido salir de la individualidad para hacer proposiciones poéticas («Cambio de nombre», «La montaña rusa»); construir enunciados y definiciones; tematizar sarcásticamente la muerte («La doncella y la muerte», «Lo que el difunto dijo de sí mismo») y dar instrucciones morales («El pequeño burgués»), colaborando, de este modo, irónicamente, en la construcción de una identidad cultural,

JUAN GABRIEL ARAYA

Pisándole los sabanaones a Florcita Moruda.

Por su parte el tío Roberto, opera de hecho en los bajos fondos -en el barrio chino de la palahra hablada- al margen de toda convención policial o académica. Por favor no se le exija cédula de identidad ni RUT. Es un producto de San Pablo abajo. No tiene sus papeles en orden.

Adelante tío Roberto»

Un interesante dato sobre Roberto me lo proporcionó el señor René Gatica Mera, peluquero chillanejo de larga tradición en la ciudad, al contarme que él fue compañero de curso del «tío Roberto» en la Escuela N° 20 de Población Lafuente, calle Luis del Fierro de Chillán. Mencionó también el nombre de Manuel Acevedo, profesor de vasta trayectoria en la antigua Escuela Normal de Chillán, como compañero de Roberto.

<sup>35</sup>Eduardo Parra Sandoval, en compañía de su hija Clarita, auspiciado por la División de Cultura del Ministerio de Educación, visitó Chillán en noviembre de 1998, recibiendo un homenaje de la Municipalidad de Chillán y de la ciudadanía que tuvo

oportunidad de escucharlo en un recital.

Eduardo y Lautaro participaron, en forma posterior, como cantores populares en la XI Feria de la greda en Quinchamalí, Nuble, el jueves 10 de febrero de 2000. Evento organizado por la I. Municipalidad de Chillán que permitió, a la vez hacer una presentación de un libro de poemas del poeta Ramón Riquelme, editado por la Imprenta del Diario La Discusión.

<sup>35</sup>Versos de salón, op. cit.

<sup>36</sup>Miguel León Portilla en «Antropología y cultura en peligro», América indígena, vol. XXXV, núm. 1, enero/marzo, 1975, México, págs. 15-25, citado por Fernando Aínsa en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Editorial Gredos, 1986, p.30.

<sup>37</sup>Artefactos, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1972 (Caja de «tarjetas postales».

entendida ésta, de acuerdo con Miguel León Portilla<sup>36</sup>, como la necesidad de impulsar una conciencia compartida por los miembros de una sociedad.

**Versos de salón** expresa, además, un nuevo camino en la expresión de la identidad: la publicidad generada por los medios de comunicación («Noticiero 1957» y «Versos sueltos») que lo vincula con las «noticias» que dice, la mayoría de las veces de carácter comercial, con la obra que materializará diez años más tarde: los «artefactos», formas poéticas simples que podrían llamarse mini-antipoemas.

A fin de dar a conocer la continuidad de su producción, digamos que el año 1967 en la Editorial Universitaria publica **Canciones rusas**. El año 1969 edita **Obra gruesa** que incluye, con la excepción de su primera obra, **Cancionero sin nombre**, todos los libros editados anteriormente, más un conjunto de tres poemas inéditos.

## LA EXPLOSION DEL ANTIPOEMA: EL ARTEFACTO

**Artefactos** (1972)<sup>37</sup>, obra de sello posvanguardista, refleja la visión cotidiana, política y personal del autor en relación con su país y el mundo. En ella el sujeto se ha disgregado (uno de sus artefactos, significativamente, dice: «conste que yo

no soy el que habla»), en su reemplazo se hallan la imagen y el slogan publicitario. Por lo tanto, el lenguaje utilizado es el que corresponde a la cultura que proviene de la sociedad de masas y es un producto del anonimato del hombre insertado en ella.

El propio autor ha calificado a estos artefactos como antipoemas atomizados, epigramáticos. Son resúmenes de antipoemas. En otras palabras, como el propio Parra lo ha señalado, estos son el resultado de la explosión del antipoema. De una explosión en que cada fragmento adquiere un valor en sí mismo, propio y autónomo.

Ahora bien, el rasgo principal del artefacto es su carácter gráfico, subordinando a ese elemento, en consecuencia, el nivel verbal que caracteriza al poema. Produce una mezcla entre el dibujo caricaturesco con la leyenda mínima que la hace proceder del chiste o del grafiti. Consigue crear con esta mixtura un texto de lecturas variadas, múltiples y heterogéneas, en el cual el hablante de quien se mofa también queda reducido a la más mínima expresión. En este proceso de transformación poética hasta la idea misma del libro desaparece, pues los artefactos fueron publicados, inusitadamente, en una caja de 242 tarjetas postales.

En sus *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*

<sup>38</sup>Sermones y prédicas del Cristo de Elquí, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1977. Segunda edición Ganimedes, Valparaíso, 1979. Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elquí, Valparaíso, Ganimedes, 1979. El Cristo de Elquí es Domingo Zárate Vega, un predicador popular, quien allá por los años 40 se creyó destinado a predicar la palabra de Dios por todo Chile.

<sup>39</sup>Chistes para desorientar a la poesía, Santiago, Galería Época, 1983. Este libro está compuesto por 250 nuevos artefactos y está ilustrado, entre otros, por los pintores Mario Carreño y Carmen Aldunate.

(1979)<sup>38</sup>. Parra incorpora un nuevo tipo a su vasto repertorio. En estos dos libros, la figura histórica del personaje que se hacía llamar Cristo de Elquí, a la postre, es el alter ego o una máscara más de Parra, o como bien lo dice el poeta chileno Turkeltaub, es un hablante extraño. Un extraño provisto de un discurso religioso enajenado: un energúmeno, que actúa en consonancia con su yo fracturado. Por otra parte, el texto también tiene un carácter de discurso histórico de la circunstancia, pues desde la perspectiva de la historia no escrita de los marginados y extravagantes, hay claras alusiones a la dura contingencia vivida por los chilenos durante la dictadura de Pinochet, como la denuncia por atropellos cometida por ésta a los derechos humanos. En suma, existe en ambos discursos poéticos un claro afán de presentar a un personaje «mamarracho», -que se encuentra en la misma línea de los energúmenos-, con una identidad extraviada, pero lúcida en algunos instantes que dice incoherencias, al mismo tiempo que grandes verdades.

En **Chistes para desorientar a la poesía** (1983)<sup>39</sup> hay una manifiesta voluntad política de centrar los poemas en el entorno de la dictadura y en acontecimientos vividos por el poeta. Se vinculan temática y estructuralmente con los **Artefactos** con un trascendente sentido de identidad nacional y un logrado intento de explorar en los límites fronterizos del lenguaje.

En su obra **Cachureos, ecopoemas, guatapiques, últimas prédicas** (1983), continúa el proceso de atomización

del antipoema, pero además de señalar su preocupación por el deterioro de la naturaleza, denuncia, a la par, el consumismo. Recordemos, a propósito, que el año 1987, Parra, en un recital de poemas realizado en el Círculo de Bellas Artes de Santiago, se autocalificó como un «Alfabetizador ecológico».

**Hojas de Parra** (1985)<sup>40</sup> es su libro más conmovedor, intenso y melancólico. Está construido, tal como lo plantea el crítico Mario Rodríguez<sup>41</sup> sobre la base de la intertextualidad, en la oposición risa - llanto y en el diálogo con otros textos. En especial con el shakespeariano Hamlet, con la poesía chilena y con el contexto político social de la época. De acuerdo con nuestro planteamiento, en esta ocasión, su identidad la construye y la define en función de la alteridad, del contraste o semejanza con el otro texto.

En **Trabajos prácticos** (1996) hay una nueva cultura asumida por el antipoeta: la audiovisual; también existe una reelaboración permanente de los materiales culturales y una globalización del contenido del poema en el nivel cultural. El artista se ha convertido en la voz anónima que ofrece, cada día, de una manera irónica, ridículos productos de consumo. No obstante, el parentesco más inmediato de esta renovada manifestación parriana, creemos hallarla en la estética liberadora del Arte Pop del norteamericano Andy Warhol (n. 1928-1987), quien hizo de una lata de conserva el estandarte de una revolución, derribando, con esa concepción, todos los cánones artísticos tradicionales.

<sup>40</sup>Hojas de Parra, Op. cit.

<sup>41</sup>Ver prólogo de Mario Rodríguez «El príncipe y el bufón» en **Hojas de Parra y Trabajos prácticos**, Santiago de Chile, Ediciones CESOC, 1996.



Antes de establecer el parentesco anterior, conviene remitirse, además, a la relación que se plantea entre la poesía de **Trabajos prácticos** con la pintura del francés Marcel Duchamp, figura mayor del Dadaísmo. En especial la homología se construye en torno a la tendencia lúdica que caracteriza a ambos artistas. Recordemos que el francés le pintó bigotes a la Monna Lisa.

Ahora, Parra poetiza y hace arte utilizando materiales heterogéneos y desechables: matamoscas, botella de Coca Cola, teléfonos, planchas viejas, cristos rotos, etc., a los cuales une la imagen de los objetos con significados y connotaciones no usuales, provocando con ello un campo semántico distinto. Por ejemplo, la foto de un matamoscas de plástico le sirve al poeta para incluir la siguiente leyenda publicitaria «Armas nucleares nó / basta y sobra con un matamoscas».

En efecto, tal como lo hace el Arte Pop del neoyorquino Andy Warhol, nacido en Pittsburgh, Pennsylvania, Parra utiliza en la creación objetos del consumismo: efímeros y cotidianos, considerados, hasta el instante de su uso, poco poéticos. Como se sabe, en esta concepción artística se pone en duda la singularidad del artista y, en cierto modo, el hecho de que la obra sea la expresión de su personalidad única e irrepetible. Parra está muy próximo de esta concepción, pues inserta en su mundo poético imágenes de la realidad cotidiana y objetos desechables (una mamadera o una balanza en desuso, por

ejemplo). Al valerse de dichas representaciones en la creación de poemas objetos, reenergiza la poesía y la pone a tono con las exigencias visuales de la sociedad, tal como lo hicieron los primeros poetas vanguardistas de la década del 20 con su utilería modernólatra.

En el caso anterior, la identidad deja de ser personal para convertirse en una cultural que da cuenta del lenguaje de una época marcada por la publicidad y por las expresiones visuales. Por lo tanto, su nuevo libro **Trabajos prácticos** resulta ser, a la postre, una expresión de la nueva cultura audiovisual y de la desestructuración del cuerpo poético, por consiguiente, es la toma de conciencia del nuevo sentido que le imprime a la poesía la evolución global de las comunicaciones. En conclusión, creemos que la identidad parriana se ha replanteado nuevamente, ahora en términos de ofrecer una lectura fresca y una inédita relación entre los objetos y la frase hecha.

## UN NUEVO DISCURSO

La genialidad de Parra consiste en la permanente subversión de los esquemas habituales en la poesía chilena: no sólo ha roto con el lirismo tradicional, sino que también ha sabido reinstalar en ella un sujeto cambiante, liberado de todo convencionalismo o trascendencia, que cruza las distintas épocas de su vida y de la humanidad entera, trastornando el orden

y la lógica habitual. El "hablante lírico" de Parra se ríe de sí mismo, mientras mira a los demás oblicua y desconfiadamente.

Uno de los proyectos más audaces realizados por el poeta en la última etapa de su vida es su **Discurso de Guadalajara**.

Al respecto, conviene aclarar que el Discurso de Sobremesa -tal vez provenga de la tradición chilena recogida por Parra en Chillán-, es un Discurso que un sujeto realiza después de una comida bien regada para agradecerle a alguien el agasajo que le brindan, el homenaje u obsequio que le hacen. Este discurso es muy variado en su forma, pues no sólo permite referirse al tema central del agradecimiento, sino también a varios otros tópicos, en los cuales predominan los del recuerdo y los destinados a ensalzar a los dueños de casa o a algún invitado especial. Su característica es la utilización de la frase hecha, el lenguaje florido, «achispado» y cierta «inco-nexión» que lo aparta de la linealidad discursiva.

En el caso del de Guadalajara, Parra ironiza con la idea del Discurso mismo: «Señoras y señores: /por lo común los discursos de sobremesa/ son buenos pero largos/ el mío será malo pero corto/», subtitulándolo repetidas veces al modo de un periódico. De tal manera que el contenido de lo «subtitulado» se convierte en un fragmento- poema, que a la vez puede ser un fragmento-prosa.

En relación con esta materia, consideramos que este poema constituye una culminación del proceso de construcción de la identidad parriana. La plasmación de esta nueva identidad, creemos, se encuentra representada en los fragmentos incoherentes y antirretóricos con que se construye dicho discurso y con la totalidad coherente que se logra al finalizarlo.

**Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara** (noviembre, 1991), considerado por su autor un **Discurso de Sobre-mesa**, es una renuncia al discurso académico y una puesta en práctica de un discurso antiacadémico e irónico, que se ridiculiza a sí mismo al afirmar que ya nadie cree en las ideas: «Soy incapaz de juntar dos ideas/es por eso que me declaro poeta».

La novedad del discurso consiste en que sin proponérselo su autor, resulta ser, al final de cuentas, un texto con vocación americanista, pues sin abandonar su filiación regional y nacional, la trasciende al identificarse plenamente con el pensamiento sobre la muerte del escritor mexicano Juan Rulfo. Al tiempo que se enuncia ecologista, el texto, lleno de voces múltiples y de palabras puestas en boca de otros, se sitúa en el más allá de los aspectos personales, regionales y nacionales para proyectarse espectacularmente hacia una nueva realidad continental, en la cual la concepción acerca de la muerte es común.

El sentido del epígrafe «Nos salvamos juntos/ o nos hundimos separados», utilizando una frase de Juan Rulfo

en México y los mexicanos conlleva la idea global de pertenencia y destino común de los países latinoamericanos.

La idea de la muerte planteada por Parra: «todos vamos en esa dirección» («Para entrar en confianza»), establece una comunidad espiritual entre ambos escritores. En sus obras, tanto el mexicano como el chileno hacen referencia a tumbas y cadáveres. De este modo, con sabiduría, y en una máxima proyección, al expresar: «hay fantasmas y espectros en ambos casos» («Paralelo con Hamlet») reafirma la universalidad del mexicano Juan Rulfo, conformando una significativa correspondencia entre el *Hamlet* de Parra y *Pedro Páramo*.

En su «Discurso de Guadalajara», el autor medularmente se refiere al personaje de Rulfo: Pedro Páramo, en su carácter mexicano y universal. Realiza en el interior del discurso, asimismo, un verdadero arco con sus preferencias literarias, pues nombra, en contextos muy vitales, a sus escritores hispanoamericanos más próximos: en primer lugar, a su amigo santiaguino Carlos Ruiz Tagle, fallecido en la vía pública; entre ellos, Borges, Paz, Macedonio Fernández, Gabriela Mistral, José María Arguedas, al cholo Vallejo, Alfonso Reyes y González Martínez. Creemos que esta elección no es al azar, puesto que para Nicanor Parra estos escritores representan, no sólo modelos de escritura, sino que, además, simbolizan la idea escritural de cambio. Dicha idea, en parte, la ejemplifica el poeta González Martínez, quien con su verso «tuércele el cue-

llo al cisne de engañoso plumaje...», transcrito por Parra, le echó o pretendió echarle una paletada de tierra al modernismo dariano.

Nicanor Parra, haciendo suyo el pensamiento de Juan Ruífo, rechaza el proyecto de escritura del modernismo y de los «líricos», reencantando la palabra y poniéndola a prueba en diferentes circunstancias y perspectivas. En función de esta actitud y de su renovado punto de vista, es clave recordar, además, la insistencia en su poética del discurso ecológico de subsistencia: «asumamos de una vez x todas/ nuestra precariedad agropecuaria/ lo demás es literatura...» («A quién dedicar este premio?»).

Entendido el «Discurso de Sobremesa» como la parodia de un discurso de agradecimiento (otros discursos de sobremesa son «Discurso del Bío-Bío», en el cual agradece la designación de Doctor Honoris Causa que le concedió la Universidad de Concepción y «No me explico Sr. Rector» (Foul Papers) en el cual agradece la Medalla otorgada por la Universidad de Chile el año 1999), el «Discurso de Guadalajara» es la mejor manifestación del cambio en la elaboración de la reidentidad móvil parriana y de su carácter múltiple. En esta obra, sin abandonar su óptica antipoética, explora en los lugares comunes del discurso y reelabora uno nuevo. Uno nuevo, que le otorga dignidad a la expresión mapudungun «mai mai peñi», extendiendo con ello el campo de su identidad al otro

componente étnico importante del pueblo chileno: las etnias mapuches.

Por último, y en un giro genial del poema, Parra convierte a Juan Rulfo, en virtud de la semejanza rural y de la hondura auténtica de su pensamiento, en un «huaso mexicano», superando, por la vía de la yuxtaposición y su fusión, la limitación geográfica, la precariedad, el descentramiento. Con-figura, de este modo, una nueva e inédita síntesis de la reali-dad. Después de este final de obra, no nos desconcertaría en absoluto que Parra nos hablara, ahora, de la misma manera de un «charro chileno».

Nos parece central afirmar que a partir de esta aper-tura latinoamericana: simbólica y afectiva, su poesía ha cons-truido en la cima de su edificio, conservando las huellas de su origen, las bases programáticas de una identidad más amplia y vertebrada.

En conclusión, consideramos que el sujeto parriano, a lo largo de su desarrollo poético, al configurarse en identidades variadas asume diferentes rostros y máscaras. En-tre estos pueden situarse aquellos que corresponden a fisono-mías regionales, nacionales y latinoamericanas. Sin desconocer que, en verdad, transitan por su obra todo tipo de sujetos y de discursos como aquellos que son propios de la enajenación y del fragmento discursivo. Sus rasgos finales, en muchos casos,

concuerdan con los sujetos fraccionados y dislocados de la llamada posmodernidad. Una posmodernidad que, al incorporar a la obra literaria el mundo de la imagen, multiplica en ella nuevos espacios identitarios, pues, ahora, tal como lo plantea García Canclini «la identidad encuentra su lugar privilegiado en la cultura visual»<sup>42</sup>.

Es evidente que los cambios políticos y socioculturales han influido en los distintos aspectos de la vida nacional, incidiendo de forma significativa en el modo de escribir. Parra es un buen ejemplo de esa situación. Miembro destacado de la Generación del 38, aquella que se formó alrededor del Frente Popular, en todos sus libros patentiza, de alguna manera, las diferentes ideas político-culturales que han intervenido hasta la fecha en el escenario del debate nacional. Desde luego, entre tales ideas-fuerza, se hallan las socializantes y antisocializantes, las religiosas y antirreligiosas, las hippies, las ecológicas, las taoístas, las clásicas y las nietzscheanas, las democráticas y las antidictatoriales, las modernas y las posmodernas.

Por otra parte, Parra ha configurado su forma de identidad comenzando por apropiarse de lo más próximo y vivencial, de lo folclórico y tradicional, («La cueca larga») hasta llegar al discurso de forma lúdica y dramática del habla cotidiana. Creemos que en esta forma llegó a plasmar su proyecto antipoético definitivo. De este modo, a través de la poesía,

<sup>42</sup>García Canclini, Néstor, «Narciso sin espejos: la cultura visual después de la muerte del arte culto y el popular» en *Imágenes desconocidas: la modernidad en la encrucijada postmoderna*, FLACSO, Santiago de Chile, 1988, pág. 49, citado en «Tablero», nov., 1997, Año 21, N° 57, Bogotá, Colombia.



pudo revelar la alineación existencial que afecta al hombre subsumido en un mundo caótico, carente de espiritualidad y de sentimiento puro («Soliloquio del individuo», «La trampa», «La víbora» y otros antipoemas). Más tarde, ahora esquivando la antipoesía de desarrollo, hace suya la cultura visual y la no verbal. En función de la tecnología y de los medios de comunicación masiva: al estilo de la época actual, creará una poesía de síntesis que multiplicará, al modo del spot publicitario, su nuevo discurso antipoemático.

De acuerdo con lo anterior queda claro, entonces, que en su poesía no sólo confluyen aspectos esquizofrénicos, sino también vernaculares y personales, rurales y ciudadanos, regionales y globalizados, de la sociedad de consumo, políticos y religiosos, cotidianos y trascendentales. Todos estos rasgos permiten considerar la obra de Parra como un fenómeno de escritura poética, sujeta a una constante evolución y transformación, pues el escritor sabe incorporar sólidamente a su poesía los discursos de época y los códigos epocales: desde el discurso modernista garcía lorquiano y neopopular (cultivado por los denominados «poetas de la claridad», Oscar Castro entre ellos) pasando por el de los poetas metafísicos ingleses o los discursos freudianos, existencialistas, beatniks, antropológicos, eróticos y ecológicos hasta llegar al contradictorio discurso posmoderno de identidad variada y en construcción permanente, sin abandonar, por ningún motivo, su «discurso huaso» ni los actuales Discursos de sobremesa.

La poesía de Nicanor Parra, inmersa en una versión dinámica, funcional y trasgresora de la identidad, además de abrir todas las fronteras, representa una notable expresión de historicidad, de excelencia poética y de dismantelación total del discurso instalado en la lírica tradicional. Tales rasgos, sean quizás, unos de los más importantes factores que pesan, a la hora de aquilatar su calificada vigencia, su revolucionaria forma de hacer poesía y de valorar la hondura poética que le es otorgada, en justicia, en todo el continente.