

ENSAYO

NICANOR PARRA Y LA POLÍTICA (1954-2006)

Matías Ayala

Este ensayo revisa los distintos momentos y registros de la relación entre literatura y política en la obra poética de Nicanor Parra. Primero se aborda el acercamiento de su escritura al habla popular, así como sus rasgos dramáticos, junto con sopesar su acercamiento a la izquierda durante los años 60. A partir de su conflicto con la izquierda en 1970 (Cuba y Allende), Parra toma una distancia crítica e irónica, lo que le permite, con *Artefactos* (1972), dar figura a las tensiones políticas de esa época. Por último, se postula a que, a partir de 1973 y en la postdictadura, su obra se desfigura y muestra una vuelta a un yo tradicional, al tiempo que expande elementos del humor y el uso de lemas ecológicos.

*This paper reviews the different moments and records of the relationship between literature and politics in the poetry of Nicanor Parra. It first deals with the proximity of his writing to popular speech and his dramatic features. After his falling out with the left in 1970 (Cuba and Allende), Parra takes a critical and ironic stance which enables him, in *Artefactos* (Artifacts - 1972), to portray the political tensions of that era. Finally, it analyzes how, after 1973 and in the post-dictatorship period, his work becomes disfigured, revealing a return to a traditional self while expanding elements of humor and the use of ecological slogans.*

MATÍAS AYALA MUNITA (Santiago, 1973). Poeta y académico chileno. Ph.D. en Romance Studies de Cornell University. Profesor de literatura en la Universidad Diego Portales. Editor de *Una nota estridente*, de Enrique Lihn (Santiago: Ediciones UDP, 2005). Autor de los libros de poesía *Escafandra* (1998) y *Año dos mil* (2006) y del ensayo *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez* (Santiago: Ediciones UAH, 2010). Email: matiasayala@gmail.com

1

La poética de Nicanor Parra se suele caracterizar por una identificación entre escritura y oralidad. Sin embargo, oralidad y escritura no son sólo dos formatos o soportes del lenguaje, sino que dos sistemas tecnológicos y culturales con su propia materialidad y procedimientos. Walter Ong ha propuesto que a partir de ellos se pueden identificar culturas orales y escritas. Es más, Ong sostiene que las conciencias mismas de los hablantes se estructuran a partir de lo oral y lo escrito.¹ Por ejemplo, en una cultura oral la información se presenta de forma redundante, emotiva, dramática para lograr ser retenida en la memoria; en cambio, en la escritura se la ordena lógicamente, de forma impersonal y distanciada. En este escenario, el trabajo de Parra consiste en producir efectos de oralidad en su escritura al restringir la retórica tradicional de la poesía, recoger frases del habla urbana y de la provincia e insistir en un fragmentado fraseo prosaico. De hecho, sus formas enunciativas suelen ser los discursos y monólogos, diálogos y pequeñas narraciones o escenas.

Al trabajar con oralidad y escritura el poeta aspira a hacer una literatura en la cual dar figura a la “voz del pueblo” o “de la tribu” y fomentar aquello que se suele llamar la “identidad nacional”, ese discurso e imágenes con que se quiere dar figura a la nación. Hay una necesidad en Parra de mezclar elementos campesinos y urbanos, de distintas clases y lugares regionales, estatales y particulares con un fin de representación colectiva. En este sentido, la poesía popular y festiva de *La cueca larga* (1958) es un intento de articulación de lo campesino y popular en tanto que folclor, festivo y chileno. Por esto, ella emula el discurso del cantante en una celebración del 18 de septiembre.

Pensar la política en la obra de Parra tendría que pasar por la oralidad de su poesía como lugar de lo popular y lo nacional. Al mismo tiempo, hay que tener el cuidado de notar hacia cuál habla se acerca Parra, ya que la idea misma de “habla” siempre es localizada, cambiante y determinada por elementos geográficos, generacionales y sociales. En su poesía, Parra intenta presentar una suerte de común denominador del habla de la clase media y campesina del Valle Central a mediados

¹ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987).

del siglo XX. Este deseo de encarnar “la voz del pueblo” es más como figura nacional de la picaresca del folclor (burlesca, algo crítica), que en su acepción política (el proletariado).

2

El acercamiento de Nicanor Parra al habla cotidiana no se resuelve sencillamente en un realismo tradicional o en una poesía autobiográfica, como sucedió con una buena parte de la poesía conversacional que surgió en América Latina después de la obra del mismo Parra y de Ernesto Cardenal. Parra, al contrario, trabaja con la fragmentación y el *collage* de filiación vanguardista —lo que se hace patente en *Versos de salón* (1962) y en *Artefactos* (1972)— y con un sujeto descentrado.

Por lo general, los sujetos que hablan en los poemas de Parra no suelen ser una voz que se identifique con el mismo autor. Más bien, parecen personajes que le hablan a una audiencia, en una suerte de monólogo dramático. Lo particular de la obra de Parra es que estos sujetos suelen ser violentos, incoherentes e incapaces de construir una identidad personal. Esto es lo que llamo “un sujeto descentrado”. Éste se empieza a mostrar en cierta confusión psicológica en *Poemas y anti-poemas* (1954) y se vuelve muy relevante en *Versos de salón* y, en particular, en *Artefactos*. Parra, a finales de los años 60, llama al personaje que enuncia sus textos “el energúmeno”. El energúmeno es un personaje loco, que insiste en vociferar críticas sociales a diestra y siniestra, sin medir las consecuencias de su discurso. Este sujeto descentrado es un procedimiento literario eminentemente crítico y político en la obra de Parra. Este poeta nunca quiso encarnar la figura clásica del intelectual latinoamericano, que articula un discurso coherente en las esferas del poder cultural y político. Más bien pertenece al conjunto de los poetas anti-intelectuales (como Neruda), que abogan por una cercanía espontánea con la “vida” y el “pueblo”.

El energúmeno también puede comprenderse como una zona de mediación y distanciamiento entre el autor y sus lectores. A través de los monólogos, el autor narra, argumenta, divaga y agrade con irresponsabilidad y picardía, produciendo una profusión de inversiones y juegos carnalescos. Los hablantes que se encuentran en estos poemas constituyen un abanico de seres masculinos con problemas psíquicos,

sexuales, laborales, políticos y religiosos, o en posiciones sociales desfavorecidas, como burócratas menores, ladrones de poca monta, campesinos, mendigos, etcétera.

El descentramiento de los hablantes y personajes de sus textos produce una inestabilidad del sentido en sus poemas. No sabe con certeza qué está sosteniendo ni quién lo dice. Todo esto no colabora a la transmisión certera de contenidos políticos, aunque no se elimina toda política, sino que ella se conduce a través de una crítica marcada por la ironía. En su acepción clásica, la ironía es un procedimiento retórico que significa lo contrario de lo enunciado. La ironía presenta dos significados y debe dar señas al lector de cuál es el sentido ironizado. Esta información adicional suele residir en el contexto social y cultural. Por todo esto, la ironía es el tropo crítico por excelencia: por una parte, contradice un sentido social, y, por otra, necesita del contexto para poder verificarse.

Por lo general, Parra trabaja hasta inicios de los años 70 con una ironía con la cual se sitúa como un “francotirador” contra la sociedad, sus instituciones, valores y discursos, sin intentar afirmar un sentido o proponer un nuevo catálogo de valores. Un inventario de las instituciones que los textos de Parra atacan podría ser: la política y el Estado, el capitalismo y las condiciones laborales, la Iglesia Católica y su sistematización de lo divino, la literatura y los medios de comunicación de masas, la administración del deseo erótico y el matrimonio, el requerimiento de comportamiento adecuado como consistencia psicológica, etcétera. Esta contradicción de los discursos sociales que tienden a encarnar un sentido supuestamente universal se lleva a cabo mediante un humor incoherente, siniestro o belicoso, lo que tiene al menos dos funciones en la lectura: primero, favorece un contacto con el lector (el cual se percata de lo grotesco de la situación), y, segundo, la experiencia poética no termina en una clásica compasión lírica entre intimidades, sino en una identificación desdoblada, en donde el lector, finalmente, no puede reconocerse superior al absurdo, trágico y ridículo sujeto poético.

3

En el año 1962, la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile le concedió a Pablo Neruda la calidad honorífica de “Miembro académico”. Nicanor Parra, como representante de la Uni-

versidad, fue el encargado de hacer el “Discurso de bienvenida” al futuro receptor del Premio Nobel. En aquel homenaje, Parra da cuenta de las diferentes etapas de la producción poética de Neruda, y a pesar del necesario desmarque que debe ejecutar, hace una alabanza de su poesía directamente política. Así dice cercano al final:

Resumiendo este somero análisis podría decirse que la misión llevada a feliz término por Pablo Neruda a lo largo de cuarenta años de investigación espiritual ha consistido en suprimir los falsos problemas individuales que oscurecen artificialmente la visual y en el planteamiento seguido de la correspondiente solución de los problemas propiamente tales. De todo lo cual pareciera surgir la enseñanza de que la *plenitud* del individuo es la resultante natural de su integración correcta a la *lucha social*. Fuera de ella, fuera de la lucha social, todo es dolor, todo es tiniebla; todos los caminos conducen a la locura.²

La loa de Parra se focaliza, además de su abierta posición política, en la capacidad de solucionar “el conflicto central del hombre moderno, el paso del yo al nosotros”.³ En este sentido, Parra intenta hacer una equivalencia —o al menos un traspaso— entre representación política y expresión poética. Esta apreciación debe también considerarse como una proyección de los intereses parrianos en Neruda. De hecho, es posible que durante esos mismos años sea el momento en que Parra se encontró más cercano con el compromiso en su sentido clásico, es decir, de intentar “hacer política” efectiva *con* o *a través* de sus obras literarias.

Esta idea es confirmada durante el año siguiente, en 1963, cuando se publica un poema (un pliego doblado) titulado “Manifiesto”, el cual es probablemente el único poema inequívocamente militante de este autor. Aquí, emulando un discurso político y bajo el lema “los poetas bajaron del Olimpo” —que se repite al inicio y al final—, el autor hace una suerte de arte poética y “arte política” para especificar la función literaria y política de la literatura. Llama la atención, además, el uso de categorías tradicionales en el discurso de izquierda como “revolucionario” y “burgués”. Si bien es más o menos claro a lo que se opone, lo que afirma permanece indeterminado:

² Nicanor Parra, *Obras completas & algo + / Vol. I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2006), 736.

³ Parra, *Obras completas I*, 727.

Señoras y señores
Ésta es nuestra última palabra.
—Nuestra primera y última palabra—
Los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores
La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
Es un artículo de primera necesidad:
No podemos vivir sin poesía.

A diferencia de nuestros mayores
—Y esto lo digo con todo respeto—
Nosotros sostenemos
Que el poeta no es un alquimista
El poeta es un hombre como todos
Un albañil que construye su muro:
Un constructor de puertas y ventanas.
[...]
Unos pocos se hicieron comunistas.
Yo no sé si lo fueron realmente.
Supongamos que fueron comunistas,
Lo que sé es una cosa:
Que no fueron poetas populares,
Fueron unos reverendos poetas burgueses.
[...]
Contra la poesía de las nubes
Nosotros oponemos
La poesía de la tierra firme
—Cabeza fría, corazón caliente—
Somos tierrafirmistas decididos—
Contra la poesía de café
La poesía de la naturaleza
Contra la poesía de salón
La poesía de la plaza pública
La poesía de protesta social.

Los poetas bajaron del Olimpo.⁴

⁴ Parra, *Obras completas I*, 143-146.

Uno de los mayores logros de este poema es estar estructurado siguiendo la dicción del discurso político. Como afirma Edith Grossman, “el manifiesto de Parra denuncia la tradición poética exagerando sus errores tanto desde un punto de vista literario como político” y, “como todos los manifiestos, es enfáticamente propagandista”.⁵ Las acusaciones son convertir a la poesía en un lujo alejado del habla y de la experiencia del “hombre común”. E incluso, aunque se hubieran declarado comunistas, la afirmación pragmática consiste en detallar que no fueron “poetas populares”. La función de la poesía que subyace a este poema es de tono pragmático. Por un lado, se la entiende como una herramienta de interacción social y, por otra, esta herramienta debe estar en concordancia con la posición política y estética del autor.

Da la impresión de que Parra si bien partió, en términos políticos, en la izquierda, se aleja de ella al notar su intransigencia autoritaria durante los años 60. Esto es, al menos, lo que le dice a Juan Andrés Piña en su *Conversaciones*.⁶ En una entrevista, hecha por Mario Benedetti en 1969, el autor reconoció: “Iba a escribir un libro, cuyo título existe: *Poemas prácticos*. No sé si tú recuerdas, pero alguna vez se anunció ese libro. Iba a ser un libro político, y el primer poema iba a ser Manifiesto”.⁷ Pero después, omisión significativa, algo sucede: “Algo ocurrió en mi experiencia política personal (no recuerdo exactamente qué) y me desinflé. Nunca terminé de escribir ese libro; ya no lo llevé adelante. Pero a lo mejor alguna vez vuelvo a las andadas. Me parece que me he alejado un poco de la pregunta”.⁸

Hay una tensión irresuelta en la obra de Parra de estos años. Por un lado, *Versos de salón*, libro delirante, demasiado caótico para poder establecer una posición y, por otro, “Manifiesto”, donde se intenta fijar (detener, congelar) la ubicación política. Pareciera que, en ese entonces, las posibilidades parrianas se encontraban entre la anarquía literaria y la izquierda.

⁵ Edith Grossman, *The Antipoetry of Nicanor Parra* (New York: New York University Press, 1975), 74-75.

⁶ Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la poesía chilena* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2007), 35.

⁷ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes* (México: Marcha Editores, 1981), 49.

⁸ Benedetti, *Los poetas comunicantes*, 50.

4

De cualquier forma, en 1969 Parra publica *Obra gruesa*, libro que contiene los cuatro libros publicados hasta esa fecha, agregándole dos libros más: *La camisa de fuerza* y *Otros poemas* (1950-1968). Estos dos prosiguen en la radicalización de los procedimientos desestabilizadores del sujeto poético de *Versos de salón*, como la ironía, la fragmentación, el montaje y el monólogo dramático descentrado, junto con la persistencia en los temas de crítica y sátira social, sexual, existencial y religiosa. Todo esto no hace sino extremar la desintegración del hablante, lo que imposibilita las afirmaciones políticas claras.

En *La camisa de fuerza*, por ejemplo, se encuentra el poema “Acta de independencia”, en el cual afirma al inicio con ironía:

Independientemente
De los designios de la Iglesia Católica
Me declaro país independiente.⁹

Este texto, haciendo irrisión del individualismo liberal, se presenta a sí mismo como un país que intenta ser soberano (cuestión muy en boga en Latinoamérica en los años 60). Claro que más adelante agrega: “Que me perdone el Comité Central”, dejando indeterminado ante quién debe excusarse, si a la Iglesia Católica o a la dirección del Partido Comunista.¹⁰

Creo que esta política fragmentaria y contradictoria de Nicanor Parra se explica con su contexto político. En los años 60 se produce en Chile una creciente participación política de la población, pero, a pesar de ser representada en las urnas de una democracia liberal, las posiciones se extreman hasta desbordar los canales tradicionales de negociación y los actores se volvieron incapaces de relacionarse más allá de la

⁹ Parra, *Obras completas I*, 181.

¹⁰ Niall Binns, siguiendo quizás demasiado el vocabulario de J.F. Lyotard, afirma de este poema: “Cuando el mismo hablante pide ‘que me perdone el Comité Central’, se comprende que no es sólo la iglesia la que lo ha encarcelado en la camisa de fuerza de sus normas y obligaciones, sino que también el Comité Central, la institucionalización local del gran relato marxista”. Niall Binns, *Un vals en un montón de escombros: Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Bern: Peter Lang, 1999), 76.

confrontación.¹¹ La poética de Nicanor Parra, al intentar dar el pulso histórico y social, muestra su creciente desmembramiento, la inestabilidad y agresividad. Las contradicciones que presenta en sus textos no se basan principalmente en una indeterminación política —como era leído por una izquierda sin imaginación— sino en la necesidad de dar cuenta de una sociedad fuertemente fraccionada, instituyendo al hablante poético como figura en donde la tensión va a ser personificada. En el poema “Me retracto de todo lo dicho”, afirma:

Generoso lector

quemame este libro

No representa lo que quise decir

A pesar de que fue escrito con sangre¹²

Si a través del uso del habla y la poesía popular Parra intenta dar cuerpo a elementos culturales nacionales, aquí va a ser el desacuerdo y la confrontación política la zona más aguda de separación social, la cual va a tener su centro en la lengua de la calle, en los rayados en las paredes, en el discurso político procesado por los medios de comunicación. Como es de esperar, toda esta elaboración literaria no le servía ni le agradaba a la izquierda —ni tampoco a la derecha—, aunque Parra mismo se declara en las entrevistas partidario de la primera.

5

El 12 de mayo de 1970, la situación política y literaria de Nicanor Parra cambia súbitamente, porque ese día la Casa de las Américas de La Habana (órgano oficial de la política cultural cubana) decidió destituirlo como jurado del concurso literario que se celebraría ese año. La razón se debió a una taza de té que se tomó en la Casa Blanca (Washington, D.C.) con la mujer de Richard Nixon el 15 abril, junto a otros escritores. La fotografía en que Parra recibe un regalo de la primera dama fue reproducida en los periódicos chilenos de manera repetida. A pesar de pedir rehabilitación, Parra no la consiguió. La ruptura con Cuba signifi-

¹¹ Sofía Correa *et al.*, *Historia del siglo XX chileno* (Santiago: Editorial Sudamericana, 2001), 253-260.

¹² Parra, *Obras completas I*, 252.

có no sólo el quiebre de relaciones con una buena parte de la izquierda chilena y latinoamericana, sino que, además, fue todo un escándalo literario, ventilado ampliamente en la prensa de ambos lados por medio de entrevistas, comentarios y cartas abiertas.

A partir del *happening* con la Sra. Nixon —como lo llamó Parra en el cable que mandó a Casa de las Américas—, el autor redefine su situación política y literaria, lo que sucede el mismo año en que Salvador Allende asume la Presidencia de la República. Después de esta “expulsión” de la izquierda, para Nicanor Parra la moderación y claridad dejan de ser una posibilidad y se arma entonces de una poética anarquista, que combina un sujeto agresivo, una indeterminación política y una mayor referencialidad.

Así, “el francotirador” no escatima en nombres propios de la política internacional de entonces: el Che Guevara, Fidel, Mao, Allende, el Papa, Nixon, etcétera. Todo esto se manifiesta en sus dos publicaciones de 1972: *Artefactos* y *Emergency poems*. En este último libro —editado en Nueva York por New Directions y reproducido más tarde en *Hojas de Parra* (1985)—, Parra aprovecha para desquitarse de las acusaciones hechas en su contra, a la vez que lanza críticas furibundas a diestra y siniestra. A pesar de que los hablantes de estos poemas están cada vez más excitados, la equivalencia de ellos con la situación del autor es inequívoca. El poema titulado “Si el Papa no rompe con USA” comienza así:

si el Kremlin no rompe con USA
 si Luxemburgo no rompe con USA
 por qué demonios voy a romper yo¹³

Y en torno a qué posición revolucionaria se debe tomar, el poema “No creo en la vía pacífica” dice (y transcribo completo):

no creo en la vía violenta
 me gustaría creer
 en algo – pero no creo
 creer es creer en Dios
 lo único que yo hago

¹³ Parra, *Obras completas I*, 279.

es encogerme de hombros
 perdóneme la franqueza
 no creo en la Vía Láctea.¹⁴

La contradicción entre el título y el primer verso deja marcada la reducción al absurdo del problema. Como se vuelve a ver, de nuevo hay una identificación entre la postura política y la religiosa, como si ambos representaran un sentido universal que viene a iluminar la vida particular del sujeto, el cual sólo muestra que está seguro de sus dudas.

Ahora bien, esta indecisión no se debe sólo a la ironía o a las peripecias biográficas, sino que son signo de otra cosa. El poema “Tiempos modernos”, desde su título mismo, ilumina el acertijo ya que parece ser una meditación en torno a la política en tiempos de la Guerra Fría, con sus posiciones excluyentes y contradictorias:

Atravesamos unos tiempos calamitosos
 imposible hablar sin incurrir en delito de contradicción
 imposible callar sin hacerse cómplice del Pentágono.

Se sabe perfectamente que no hay alternativa posible
 todos los caminos conducen a Cuba
 pero el aire está sucio
 y respirar es un acto fallido.
 El enemigo dice que
 es el país el que tiene la culpa
 como si los países fueran hombres.
 Nubes malditas revolotean en torno a volcanes malditos
 embarcaciones malditas emprenden expediciones malditas
 árboles malditos se deshacen en pájaros malditos:
 todo contaminado de antemano.¹⁵

Este poema parece concluir que, quiérase o no, se hable o se calle, se comete algún error, se profiere un signo indebido ya que, por ejemplo, apoyar la defensa de la libertad y de la igualdad (consignas clásicas de la derecha y la izquierda, respectivamente) es incompatible.

¹⁴ Parra, *Obras completas I*, 283.

¹⁵ *Ibidem*, 294.

La posibilidad de una elección satisfactoria está negada por los mismos términos a elegir. Las dos posiciones se encuentran viciadas debido a la lógica excluyente de la Guerra Fría. Los últimos y desconectados cuatro versos —acciones de movimiento adjetivados repetidamente con “maldito”— vacilan entre la profecía hiperbólica y la reiteración gratuita, dejando en claro el lugar incómodo en que se encuentra.

6

Si bien los textos de *Emergency poems* son una continuación del trabajo anterior, los *Artefactos* lo extreman desde diferentes perspectivas, quizás hasta salirse del género poético mismo. De partida, no fueron publicados como libro, sino como una caja con algo más de 200 tarjetas postales. Los textos, por lo tanto, son cortos y la imagen juega un papel preponderante en ellos. Desde la tradición literaria se acercan a los aforismos, aunque también a fragmentos del habla (comentarios, exabruptos, chistes, clichés), de medios de comunicación (avisos económicos, titulares de noticias, lemas políticos) y de escritos en lugares públicos (letreros, rayados en las paredes y los baños).

El tipo de imágenes de *Artefactos*, a su vez, muestra una procedencia heterogénea en la que cohabitan diferentes épocas, estilos, técnicas, importancias y calidades, lo que da al texto cierta liviandad y frescura, incluso hoy. Una buena cantidad de textos están reproducidos con la letra del mismo Nicanor Parra, como si el autor imprimiera su firma y diera testimonio de la procedencia de su texto. Así y todo, el sujeto de enunciación de los textos se muestra aún más impenetrable o voluble, quizás debido a lo reducido del discurso; pero después del *affaire* “Casa de las Américas”, la primera persona textual estará casi siempre relacionada con su propia figura como poeta disidente de la izquierda; y es esta fijación del sentido en el propio autor la que se ilustra en su letra manuscrita.

CASA BLANCA
Casa de las Américas
Casa de orates¹⁶

¹⁶ Parra, *Obras completas I*, 523.

...Y ASÍ FUE COMO LO CONVIRTIERON

De un tonto útil de izquierda

En tonto inútil de derecha¹⁷

USA

donde la libertad

es una estatua¹⁸

En la línea de Duchamp y el art pop, esto es un trabajo de recopilación y montaje de elementos ya hechos. La descontextualización y montaje pregonado por la vanguardia hicieron hincapié tanto en el emplazamiento institucional donde la obra se encuentra (de la televisión al museo, por ejemplo), como en la mirada que se tiene sobre ella, ya que fuerza al espectador a reconocer la artificialidad de las convenciones artísticas. En estos textos se empuja al lector a revisar sus propios modos de interpretación y acción, a cuestionar sus creencias políticas, sociales y religiosas. Parra extrema la lógica de los discursos públicos hasta hacerlos caer en su propia parodia. Esto explica la agresividad desplegada, la vulgaridad y la falta absoluta de convenciones poéticas, las cuales se ven compensadas, por supuesto, por la presentación visual del diseño.

Hay *Artefactos* que son dudas y críticas al gobierno de Salvador Allende y también a Estados Unidos. Se parodian lemas políticos que circulan en diarios, la radio y la televisión.

Vencerán

peronocon

vencerán¹⁹

BIEN

Y ahora quién nos liberará

de nuestros libertadores²⁰

La izquierda y la derecha unidas

jamás serán vencidas²¹

¹⁷ Parra, *Obras completas I*, 437.

¹⁸ *Ibidem*, 415.

¹⁹ *Ibidem*, 490.

²⁰ *Ibidem*, 390.

²¹ *Ibidem*, 461.

Parra explicó de esta manera la función del poeta con respecto a los *Artefactos*: “[Consiste] en seleccionar de aquellos textos hablados los más intensos, los más significativos, aquéllos que contienen una mayor cantidad de energía y que se pueden sostener por sí mismos”.²² Es posible que esta energía lingüística y visual sea la carga social que ciertos enunciados tienen en un momento en una sociedad. Y debido a la saturación ideológica que impera en un Chile en las “puertas de la revolución socialista”, los *Artefactos* intentan canalizar todo ese potencial.

EL POETA ES UN SIMPLE LOCUTOR

él no responde por las malas noticias²³

Paciencia

Este carabinero del tránsito

no tiene la menor idea de poesía²⁴

Crucifiquemos este gato

y veamos qué pasa²⁵

Los *Artefactos* son un catalizador del desacuerdo de los discursos públicos durante la Unidad Popular. De hecho, puede que sean el mejor registro literario de la Unidad Popular. Parra logra esto al evitar tomar partido y dejar la tradicional responsabilidad del intelectual. Le ayudó haber obtenido el Premio Nacional de Literatura en 1969 y haber sido expulsado de la izquierda, dos hechos que le dieron una libertad única en este escenario. La agresividad, el dislocamiento y la reflexión que bordea entre el absurdo y la iluminación de estos textos dan cuenta de una sociedad con sus mismas características, incapaz de articularse de manera pacífica o de cohesionarse más allá del enfrentamiento. Ya sabe, eso sí, en qué terminó el conflicto.

²² Leonidas Morales, *Conversaciones con Nicanor Parra* (Santiago: Editorial Universitaria, 1990), 96.

²³ Parra, *Obras completas I*, 358.

²⁴ *Ibidem*, 359.

²⁵ *Ibidem*, 472.

7

Hay una relación intensa entre la poesía de Nicanor Parra y las reglas sociales fijadas por el Estado y la democracia liberal chilena que llegó hasta el año 1973. La importancia de la cultura oral se asocia a los largos discursos públicos con que la política se hacía pública. Asimismo, la pluralidad de voces y posiciones que su poesía encarna apunta no sólo a la libertad de expresión, sino a un contexto donde aún había deliberaciones fundamentales por hacer. Gran parte de su imaginario poético se basa en figuras de un Chile definido entre los años 30 y 70: las migraciones a la ciudad, el Estado docente, la movilidad social basada en la instrucción, el empleo en la burocracia, la ideología de lo nacional-popular, la permanencia de ciertas costumbres campesinas, la extensión del periódico, la radio y la televisión, la fragmentación moderna de la experiencia, etcétera.

Buena parte de este cuadro, en efecto, se quebró con el golpe de Estado de 1973. A Parra no le fue fácil dar cuenta de la alteración radical que se ejecutaba en la sociedad, ya que su obra no se logró reacomodar —en términos literarios y culturales— a los tiempos dictatoriales. Para poder seguir siendo el excéntrico “poeta nacional” que intentaba ser —popular y crítico a la vez— debió haber sido capaz de dar cuenta tanto de la violencia institucionalizada como de los cambios económicos, sociales y políticos (la imposición del neoliberalismo, la clausura del espacio público, el “apagón cultural”, etcétera.). Lo que hizo, al contrario, fue persistir en los mismos procedimientos literarios anteriores —la poesía popular, el monólogo dramático, los fragmentos, la ironía y el humor—, a los cuales les agrega algunas denuncias sobre la represión durante Pinochet. Pero el persistente humor de Parra exhibe una carga afectiva poco apropiada para lidiar con una dictadura que atropelló los derechos humanos como política de Estado. Duelo, melancolía, miedo, impotencia y trauma como elementos psicológicos y sociales no se encuentran en su obra. Esto es claramente una posición estética y política que Parra adopta a partir de 1973.

En los 70, el poeta decide trabajar con un personaje que protagoniza la doble entrega de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979). El Cristo de Elqui es un predicador ambulante que trabajaba en una oficina salitrera

en el norte de Chile en los años 30 y que, al morir su madre, encuentra su vocación para ser una suerte de profeta mendicante, alternativamente excéntrico y sensato. Los libros se arman con los hipotéticos “sermones y prédicas” en verso que se asemejan al lenguaje hablado²⁶. En contrapunto a su deseo de predicar verdades eternas y de ser crítico de la sociedad, el Cristo de Elqui es un ser ridículo, algo loco, impregnado de humildad pacifista. Enrique Lihn habló, en esos mismos años, de los usos literarios de la máscara y los desdoblamientos como manera de sortear e internalizar la censura.²⁷ Los elementos de los *Sermones...* que van en esta línea son la mezcla de temporalidades (principios y finales del siglo XX), combinación de discursos religiosos y políticos y el descentramiento psicológico del hablante.

Sin embargo, se hace patente que Parra usa al personaje del Cristo de Elqui como una forma de enmascarar su propio discurso y así protegerse. El hablante textual claramente responde a sus intereses, a veces deforma las opiniones del autor, propugna un ecologismo difuso, ironiza en algunos pasajes y en otros produce efectos cómicos y banales. En última instancia, Parra usa a su personaje para hacer denuncias políticas despejadas de elaboración literaria: se menciona falta de libertad de expresión y se denuncia la represión como lemas publicitarios.

O tómesese los *Chistes para despistar a la poesía* (1983), en donde a partir del mismo procedimiento de *Artefactos* cambia el sentido. La tensión de los *Artefactos* se basa en el enfrentamiento de los sujetos de derecha e izquierda. Los *Chistes*, en cambio, bajo una cultura autoritaria que silenció con violencia el diálogo, son comentarios diversos, máscaras impersonales de opiniones y reflexiones sociales del mismo Parra. El nuevo escenario de *Chistes* no es una democracia vociferante, sino el silencio frío del miedo —con una televisión prendida de fondo— y el aislamiento del hablante. Sus temas son similares, eso sí: la poesía, la política, la religión y el deseo; a los que se agrega la ecología y la contaminación.

²⁶ En ellos da azarosas recomendaciones prácticas; denuncia costumbres impropias de los sacerdotes; practica discursos excéntricos, pseudomísticos, escolásticos y políticos; diserta en torno al transporte público, las gallinas, el socialismo, españoles versus indios; muestra empatía con los sufrientes y los neuróticos y, sobre todo, pregona la humildad.

²⁷ Enrique Lihn, *El circo en llamas* (Santiago: Lom, 1996), 165.

Pichanga

Diálogo con mi sombra.²⁸

—Calma poeta calma...

—Poema censurado vale x dos²⁹

De aparecer apareció

pero en una lista de desaparecidos³⁰

Los *Chistes* y los textos agregados a *Poesía política* (1983) muestran que su poesía política se caracteriza por ser fragmentación del habla urbana y mediatizada, con una modulación directa y humorística. Como la ironía que mostraba una indeterminación del sentido, ahora es el humor el que intenta desestabilizar el sentido. Son textos que se refieren al contexto político, en especial, de noticias de los medios de comunicación. La idea de Parra como el poeta humorista y crítico social se fija en estos años definitivamente.

Hay que consignar que Nicanor Parra fue amedrentado por los servicios de seguridad del Estado durante la dictadura. En 1977, una obra de teatro basada en sus poemas —que se conoció con el nombre de *Hojas de Parra*— fue primero “denunciada” como subversiva en una crítica en el diario *La Segunda*, y luego de que la municipalidad la intentara cerrar dos veces (por falta de baños, por algún permiso) la carpa fue quemada por “desconocidos”. Asimismo, tres veces intentaron hacer fuego con su casa de Isla Negra y sí lograron incendiar un inmueble suyo en Las Cruces en 1985.³¹ Es difícil sopesar los efectos que este amedrentamiento pudo tener en el poeta y, en particular, sus consecuencias literarias. Aquí se entra en el terreno de la especulación literaria, ya que hay muy pocas alusiones de esto en su propia obra. Lo que sí se sabe es que Parra tuvo un comportamiento poco “público” durante la dictadura y su razón podría estar en el miedo causado por las amenazas. Quizá hasta la misma idea de usar máscaras sea una respuesta a esta violencia desmedida.

²⁸ Nicanor Parra, *Obras completas & algo + / Vol. II* (Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2011), 148.

²⁹ Parra, *Obras completas II*, 168.

³⁰ *Ibidem*, 161.

³¹ Piña, *Conversaciones*, 38.

8

En estos años surge con insistencia la ecología en la poesía de Parra. Por lo general, toma la forma de consignas que repite como forma de “concientizar” a sus lectores. En otros pasajes, su llamado ecológico es una extensión de su desagrado —asmático— con la contaminación del aire de Santiago y el tránsito saturado. La ecología es posiblemente la más clara postura política en la obra de Parra.

La ecología permite a Parra sostener un lema social que escape de la dicotomía entre derecha e izquierda, ya que se encuentra más allá de estas facciones y que se puede aplicar a ambas. Desde el problema que tuvo con Cuba en 1972, Parra quedó resentido con la izquierda, que, después de todo, era su aliado “natural”³². Que le haya enrostrado la represión en Cuba tampoco lo ayudó acercarse. De esta manera, la ecología es su manera de escapar del esquema excluyente de la Guerra Fría.

La ecología se modula a veces en un discurso apocalíptico, ya que el “progreso industrial” del capitalismo y el socialismo se ha mostrado nocivo para la diversidad de vida en el planeta Tierra. En otros pasajes insiste tanto en la contaminación que implica un momento anterior primitivo y prístino, un deseo de volver a una aldea comunitaria. En términos textuales, la ecología en Parra es una consigna enfática y redundante, una suerte de parodia publicitaria. Animales, vegetación, alimentos u otras formas de vida; la naturaleza, la cultura mapuche o la historia; asociaciones científicas, médicas o literarias, por ejemplo, pudieron haber sido elementos con qué articular la ecología. Nada de eso hay en Parra, él tan sólo reside en el lema y en su énfasis repetido.

9

Con la llegada de la postdictadura en 1990, Nicanor Parra es considerado el poeta oficial de Chile. La Concertación encarna, en este tiempo, aquella síntesis que el mismo Parra había vaticinado 30 años antes: “Izquierda y derecha unidas / jamás serán vencidas”. Alejado ya de las pugnas políticas, el autor deviene en un poeta muy homenajeado, nacional e internacionalmente. Gana premios y honores

³² Piña, *Conversaciones*, 35.

varios,³³ hace de invitado de honor en eventos culturales,³⁴ se lo postula varias veces al Premio Nobel. De aquellos premios y homenajes surgen estos discursos en verso en donde por fin Parra logra relajarse en su relación con el público. Cinco de ellos aparecieron en *Discursos de sobremesa* (1997, 2006).³⁵

Niall Binns sostiene que Parra juega con la formalidad que se espera de un discurso de ese tipo, que subvierte y burla con el humor.³⁶ Por mi parte, creo que Parra toma el lugar del poeta oficial y lo funde con la figura del bufón. Así logra articular las dos líneas de trabajo que ha desarrollado en las últimas décadas: el comentario en primera persona singular y el humor que hace explotar el sentido. Estos discursos tienen la apariencia de poemas —al menos están escritos en verso— y llenan más de 200 páginas de sus *Obras completas*. Ellos se elaboran en torno a la misma situación del discurso (en México sobre Juan Rulfo, por ejemplo). Celebrado, reconocido, alejado del conflicto, Parra se comunica con la audiencia —los hace reír, en particular—, aunque leídos en el papel parecen una suerte de excedente literario, propio de la fama, en su obra tardía. Muy poco ambiciosos, a Parra no le parece interesar ya la cuestión del “valor literario” en estos *Discursos*, lo que es una paradójica manera de retribuir la valoración de su obra.

10

La obra poética de Nicanor Parra se extiende a lo largo de más de 50 años y ella se muestra marcada por la oralidad, la visualidad y cierto individualismo. Estos elementos dan la clave para leer su sinuosa trayectoria política. La oralidad, como opuesta a la idea tradicional de la

³³ Premio Juan Rulfo (1991), Honoris Causa Brown University (1991), Honoris Causa Universidad de Concepción (1996), Premio Luis Oyarzún de la Universidad Austral (1997), Medalla de la Universidad de Talca (1998), Premio Bicentenario (2001), Premio Reina Sofía (2001), Premio Cervantes (2011) y Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2012).

³⁴ Discurso en el Teatro Caupolicán (1993), Centenario de Huidobro (1993), Feria del Libro en Buenos Aires (1995), Inauguración del año en la Universidad de Chile (1999).

³⁵ Primero fueron publicados en 1997 por *Cuadernos Atenea* de la Universidad de Concepción pero la edición no circuló debido a los errores y erratas que tenía. En el año 2006, Parra los vuelve a publicar en ediciones Universidad Diego Portales.

³⁶ Niall Binns, “Introducción”, en Parra, *Obras completas I*, Lxxiv.

escritura, le entrega a Parra elementos para ampliar la escritura poética: la poesía oral campesina, los titulares de periódicos, los lemas publicitarios, los discursos públicos, etcétera. Al trabajar con estos elementos Parra aspira a una representación popular y nacional. La visualidad (la imagen gráfica en el papel y los objetos cotidianos con que hizo sus “trabajos prácticos”) toma el lugar de la oralidad, ya que le sirve para expandir el registro literario y dar figura a distintas voces urbanas y políticas. Lo oral y lo visual le permiten a Nicanor Parra hacer gala de un sujeto impersonal, una escritura donde hay una multiplicidad de voces, discursos descentrados y diálogos excéntricos que no representan el interior del propio poeta. Sin embargo, la situación política de los años 60 y 70 —en particular el *affaire* Casa de las Américas y la Unidad Popular— fuerza a definir su postura a cierta distancia crítica de la izquierda. Su individualismo crítico se lleva a cabo mediante la ironía, el humor y el descentramiento de sus hablantes. Durante la dictadura y la censura, el aislamiento crítico persiste en su obra, aunque se despliega con humor, máscaras y bastante silencio. Y, finalmente, en la postdictadura, liberado de imperativos políticos y en el goce de amplia fama internacional, acrecienta un individualismo cómico, ya bufonesco.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. México: Marcha Editores, 1981.
- Binns, Niall. *Un vals en un montón de escombros: Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Bern: Peter Lang, 1999.
- Correa, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.
- Grossman, Edith. *The Antipoetry of Nicanor Parra*. New York: New York University Press, 1975.
- Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Santiago: Lom, 1996.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Editorial Universitaria, 1990.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Parra, Nicanor. *Obras completas & algo + / Vol. I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2006.
- . *Obras completas & algo + / Vol. II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2011.
- Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2007. *EP*