

# NICANOR PARRA Y LA POESÍA DIALOGADA

NICANOR PARRA AND DIALOGUED POETRY

NIALL BINNS\*

## RESUMEN

La importancia de la comunicación en la obra de Nicanor Parra resulta evidente en su utilización de temáticas y lenguajes cotidianos y en su insistencia en la figura del lector en sus escritos y reflexiones metaliterarios. Este artículo indaga en la presencia del diálogo en la obra de Parra, tanto el diálogo implícito en el recurrente empleo del monólogo dramático (presente desde *Cancionero sin nombre*, de 1937, hasta los *Discursos de sobremesa* de los años noventa), como la incorporación en poemas de fragmentos de conversación o bien poemas que consisten enteramente en el diálogo entre distintos personajes.

*Palabras clave:* Nicanor Parra, poesía comunicante, poesía dialogada, poesía conversacional, monólogo dramático, Mario Benedetti.

## ABSTRACT

The importance of communication in Nicanor Parra's poetry is evident in his use of everyday subjects and languages and in his insistent allusions to the reader in numerous metaliterary texts. This article examines the presence of dialogue in the works of Parra, both the dialogue implicit in his frequent use of dramatic monologues (from *Cancionero sin nombre*, in 1937, to his *Discursos de sobremesa* from the nineties), and

\* Profesor titular de Literatura Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España. Correo: nbinns@filol.ucm.es

in the inclusion in his poems of fragments of conversation or in poems which consist exclusively in a dialogue between different characters.

*Keywords:* Nicanor Parra, communicating poetry, dialogued poetry, conversational poetry, dramatic monologue, Mario Benedetti.

Recibido: 28.05.14. Aceptado: 17.07.14.

No hay que tomar las declaraciones que aparecen en los Antipoemas como ideas suscritas por el autor. No hay que tomar las locuras del rey Lear por locuras de Shakespeare. La antipoesía es un parlamento dramático y por él circulan libremente variados personajes, diferentes voces.

Nicanor Parra (1990)

EN UNA ENTREVISTA publicada por primera vez en la revista *Marcha* en noviembre de 1969 y más tarde en *Los poetas comunicantes*, Mario Benedetti preguntó a Nicanor Parra sobre la importancia de la comunicación en su poesía. “Esta es una poesía”, contestó Parra, “que siempre está dirigida a un interlocutor”. La comunicación, afirmaba, es la “actividad central” del ser humano: “¿Dónde se siente existir el hombre? ¿En qué espacio existe el individuo? En el espacio del interlocutor: el individuo llega a existir solo en el espacio del interlocutor: en los ojos del interlocutor, en el rostro del interlocutor, en el tono de la voz del interlocutor. Allí es donde realmente se siente existir; el interlocutor es un espejo del sujeto que habla”. Por eso, decía, sus poemas no eran “monólogos, sino parlamentos de un diálogo” (Benedetti, 1972, pp. 61-62).

Desde sus inicios, la crítica sobre la obra de Nicanor Parra ha insistido en el papel fundamental que se otorga en ella a la comunicación con el lector, a través de la búsqueda de cierta “claridad” en el lenguaje poético (en contraste con los lenguajes “oscuros” de la vanguardia y de sus coetáneos surrealistas de La Mandrágora)<sup>1</sup> y de la incorporación de personajes

<sup>1</sup> Cabe recordar, de todos modos, las puntualizaciones de Parra en el discurso titulado “Poetas de la claridad” que leyó en Concepción en 1958: “El credo de la poesía diurna, como ahora me atrevo a llamarla, surgía según nuestro exégeta [Tomás Lago, editor y autor del prólogo “Luz en la poesía” de la antología *Tres poetas chilenos* de 1942], de poemas como ‘Hay un día feliz’, ‘Es olvido’, ‘Se canta el mar’, y en él se fustigaba a los poetas nocturnos, es decir, a los poetas rebeldes de la antología de Anguita. De más está decir que nosotros constituíamos el reverso de la medalla su-

y temáticas cotidianos. Por otra parte, el propio poeta ha dado un notable protagonismo a la figura del lector en numerosos manifiestos, arte poéticas y reflexiones metaliterarias. En el primero de los antipoemas –que se titula, precisamente, “Advertencia al lector”– el sujeto poético preveía las múltiples objeciones de los futuros lectores a un libro en que se hablaba no del dolor ni del arco iris, sino de sillas, mesas, ataúdes y útiles de escritorio, pero que defendía la necesidad de este nuevo “alfabeto” poético en vista de la crisis espiritual –y no solo espiritual– del mundo: “el cielo se está cayendo a pedazos”; era urgente llegar a ese lector reticente y protestón de cualquier modo, aunque fuese mediante la agresión: “¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!” (Parra, 2006, p. 34). Esta urgencia por comunicarse con el lector, aunque éste emergiese del poema “echando sangre por boca y narices” (p. 86), se mostraba abiertamente como una reacción a la “poesía de círculo vicioso / para media docena de elegidos” (p. 145), y le ha servido a Parra desde entonces como ímpetu para ir renovando su búsqueda de nuevas formas de comunicación con el lector. Así, por ejemplo, a comienzos de los años setenta, describiría el efecto que pretendía con los *Artefactos* como un “pinchazo a la médula” del lector: “Esta noción de pinchazo a la médula es interesante. Se trata de tocar puntos sensibles del lector con la punta de una aguja, de galvanizarlo de manera que el lector mueva un pie, mueva un dedo o gire la cabeza” (Morales, 1990, pp. 100-101).

Lo que me interesa explorar en las siguientes páginas no es, sin embargo, este afán de comunicación del poeta con el lector-interlocutor, sino el interés de Parra por representar en su obra los intentos, por parte de sus personajes poéticos, de entrar en diálogo y establecer una comunicación con el otro. Esta es una poesía notoriamente dialogada, y participante, en ese sentido, del “dialogismo” que Mijail Bajtin consideraba más propio del género de la novela. Parra es una prueba fehaciente de que el dialogismo no se limita al mundo de la narrativa. Más allá de la forma del monólogo dramático, presente en su obra desde *Cancionero sin nombre* (1937), llama especial atención el recurso a la incorporación de fragmentos de diálogo en determinados poemas y a otros textos compuestos exclusivamente por el diálogo.

---

realista”. Los hechos se habían encargado de demostrar que ni ellos (los poetas de la claridad) ni los poetas de la Mandrágora acertaban del todo: “tuvimos que absorber las enseñanzas de Freud, componente central del surrealismo mandragórico. Pero ellos también tuvieron que cedernos un poco de terreno a nosotros” (Parra, 2006, pp. 710-711).

## ANTECEDENTES DE LA POESÍA DIALOGADA EN PARRA

La poesía popular, desde el Romancero español hasta la Lira Popular en Chile, ofrecía un modelo narrativo y sobre todo dramático que ha sido determinante en la trayectoria de Parra, no solo en su faceta de poeta popular integrado a la tradición oral (como autor de *La cueca larga*, *Coplas de Navidad*, etc.), sino también en la “antipoesía”. En la elaboración de *Cancionero sin nombre*, resultaba determinante su lectura entusiasmada del *Romancero gitano* de Federico García Lorca, que también había incorporado el diálogo en varios de sus textos: diálogos entre los “dos compadres” de “Romance sonámbulo”, o entre el poeta mismo (nombrado en el texto) y otros personajes tanto en “Romance de la pena negra” como en “Muerte de Antoñito el Camborio”. La fusión de poesía culta y poesía popular de este libro, consagrada por el éxito internacional y luego, aún más, por el ensalzamiento fervoroso de la figura de Lorca después de su fusilamiento en Granada en 1936, hacía que el *Romancero* sirviese no solo como un modelo para *Cancionero sin nombre* sino más bien, y sobre todo, como un respaldo para que la poesía oral más cercana a Parra, la chilena, pudiese convertirse también —con sus personajes sacados de la cotidianeidad, con su lenguaje radicalmente coloquial y su humor— en una base para renovar la poesía “culta” en el campo poético de su país.

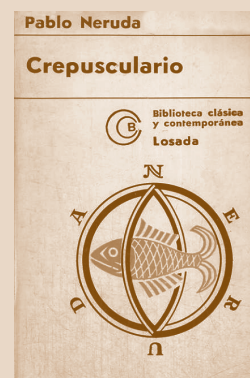
En 1962, en el discurso que preparó para la investidura de Pablo Neruda como doctor honoris causa en la Universidad de Chile, Parra insertó un poema-manifiesto que afirmaba, como estribillo y “postulado fundamental”, que “la verdadera seriedad es cómica”, y proponía como modelos —junto a Kafka, Chaplin y Chejov— al “autor del Quijote” y al “hombre de gafas” (Parra, 2006, p. 718). Sin duda, Parra citaba a Cervantes y a Quevedo como escritores paradigmáticos del humor, pero lo cierto es que ambos ofrecían ejemplos notables de poesía dialogada, de una poesía capaz de trabajar con el habla como materia prima. Entre los versos preliminares del Quijote está el soneto “Diálogo entre Babioca y Rocinante”, en el que el cuerpo del texto consiste exclusivamente en las voces de los dos caballos: “B. ¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado? / R. Porque nunca se come, y se trabaja. / B. Pues ¿qué es de la cebada y de la paja? / R. No me deja mi amo ni un bocado” (Cervantes, 2001, p. 34). Conviene señalar que Parra ha situado este soneto, y sobre todo el verso más célebre de este soneto, en la “cumbre absoluta” de la poesía española<sup>2</sup>. Quevedo, por su parte, tiene en su obra satírica varios

<sup>2</sup> Parra se referiría al verso más célebre de este soneto en una entrevista de 1986: “La poesía



poemas dialogados, entre ellos una “Letrilla burlesca (en forma de diálogo entre Dama y Galán)” –“GALÁN. Si queréis alma, Leonor, / daros el alma confío. / DAMA. ¡Jesús, qué gran desvarío! / dinero será mejor” (1981, p. 724)– y en la misma vena un soneto titulado “Diálogo de galán y dama desdeñosa”<sup>3</sup>.

Hay, por supuesto, algún ejemplo de poema dialogado en la tradición culta de la poesía chilena, y notablemente “El Coloquio Maravillado” de *Crepusculario* (1923), de Pablo Neruda, pero cuesta ver un vínculo significativo entre la atmósfera altamente lírica y estilizada del diálogo entre Pelleas y Melisanda y los intereses de Parra por una poesía basada en el habla. Otro antecedente posible sería Apollinaire y el poema-conversación “Lundi rue Christine” –con su collage de escuetas observaciones y fragmentos de diálogo captados al pasar–, del libro *Ondes, calligrames* de 1916. Gonzalo Rojas, en una temprana reseña, veía las huellas de Apollinaire en *Poemas y antipoemas*<sup>4</sup>, pero es un autor que Parra casi nunca ha mencionado en las reflexiones frecuentes que ha hecho sobre sus “maestros”. Entre éstos, sí, destacan las figuras de Ezra Pound<sup>5</sup> y T.S. Eliot, que han sido fundamentales



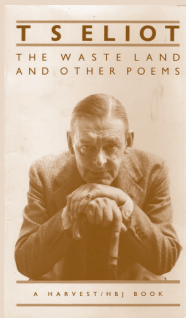

---

no sería nada sin el endecasílabo, claro que suelto y no empapelado, claro que más anglosajón que español. Pero un momento: tengo que decir, yo, que siempre doy dardos contra la poesía en español, tengo que decir que ha llegado el momento de rehabilitar a Cervantes como poeta. Este verso: ‘–Metafísico estáis –es que no como’, sacado del diálogo entre ‘Rocinante’ y ‘Babieca’, está en la cumbre absoluta de la poesía española, y solamente Shakespeare ha llegado a estas alturas. Yo diría que es una poesía moral, una poesía de la conducta humana. Creo que con ese par de versos, Cervantes queda rehabilitado y a la cabeza de la poesía española. Yo creo incluso que hasta el propio Quevedo se tambalea ante este soneto y lo menos que puede decirse es que Cervantes no tiene nada que envidiarle a Quevedo” (Berasátegui, 1986, p. VII).

<sup>3</sup> “GALÁN. Hace tu rostro herejes mis despojos. / DAMA. No es mi rostro Calvino ni Lutero. / GALÁN. Tus ojos matan todo el mundo entero. / DAMA. Eso es llamar doctores a mis ojos. // GALÁN. Cruel, ¿por qué me das tantos enojos? / DAMA. ¿Requiebras al verdugo, majadero? / GALÁN. ¿Qué quieres más de un hombre? DAMA. Más dinero, / y el oro en bolsa y no en cabellos rojos. // GALÁN. Toma mi alma. DAMA. ¿Soy yo la otra vida? / GALÁN. Tu vista hierde. DAMA. ¿Es vista puntiaguda? / GALÁN. Róbame el pecho. DAMA. Más valdrá una tienda. // GALÁN. ¿Por qué conmigo siempre fuiste cruda? / DAMA. Porque no me está bien el ser cocida. / GALÁN. Muérome, pues. DAMA. Pues mándame tu hacienda” (1981, p. 597).

<sup>4</sup> “[Parra] es un poeta de hoy que maneja los elementos con la destreza de quien ha sabido leer bien y largo en la antigüedad y en la modernidad, y muy especialmente en las letras de España, Francia e Inglaterra. Fuertemente amarrado a la tradición, ama, como Huidobro, la invención y la novedad, lo sorpresivo siempre. Esta lucha intencionada entre la aventura y el orden data de principios de siglo. ¿Quién no recuerda los versos de oro de Guillaume Apollinaire?: ‘Piedad para nosotros que / combatimos siempre en las fronteras / de lo limitado y lo porvenir’” (*La Nación*, Santiago, 17 de diciembre de 1954; la reseña puede leerse en la página [www.sicpoesiachilena.cl](http://www.sicpoesiachilena.cl)).

<sup>5</sup> Como muestra del respeto que tenía Parra por Pound, véase su poema visual “Graffiti from the Mausoleum of Ezra Pound”, incorporado por Marlene Gottlieb a su libro *No se termina nunca de nacer: la poesía de Nicanor Parra* (1977, p. 8).



para Parra tanto en su utilización del monólogo dramático (las “personae” de Pound; Prufrock and Sweeney de Eliot), como en la técnica del collage y la incorporación de fragmentos de conversaciones cotidianas empleadas aun en poemarios tan complejos y a menudo oscuros como los *Cantos* y *The Waste Land*.

Si la poesía popular y su actualización culta en la forma de *Romancero gitano*, así como la poesía culta de Cervantes, Quevedo, Pound y Eliot, pueden considerarse antecedentes fundamentales de la poesía dialogada de Parra, habría que agregar el protagonismo –inaudito hasta entonces en la poesía “culta”– del habla<sup>6</sup>, tan central en la construcción de una oralidad contemporánea –es decir, no solo la oralidad heredada de una poesía popular amenazada precisamente por la contemporaneidad– y cuya presencia se palpa constantemente en la antipoesía. Octavio Paz, en un luminoso ensayo sobre Ramón López Velarde incluido en su libro *Cuadrivio* (1965), midió la distancia entre los movimientos renovadores impulsados en España por el neopopularismo de Lorca y Alberti y en Hispanoamérica por el lenguaje hablado de López Velarde y otros:

El llamado lenguaje popular de la poesía española no viene del habla del pueblo sino de la canción tradicional; el prosaísmo de López Velarde y de otros poetas hispano-americanos procede de la conversación, esto es, del lenguaje que efectivamente se habla en las ciudades. Por eso admite los términos técnicos, los cultismos y las voces locales y extranjeras. Mientras la canción a la manera tradicional es una nostalgia de otro tiempo, el prosaísmo enfrenta el idioma del pasado con el de ahora y crea así un nuevo lenguaje. Uno acentúa el lirismo; el otro tiende a romperlo (Paz, 1980, p. 75).

Es ese “lenguaje que efectivamente se habla en las ciudades” el que forma la columna vertebral de la empresa antipoética. Desde Oxford, en 1949, Parra escribía a su amigo Tomás Lago que un poema, para él, debía aspirar a la “reproducción objetiva” del hombre moderno en toda su complejidad; tenía que ser “una especie de corte practicado en la totalidad del ser huma-

<sup>6</sup> Llama la atención, en la entrevista ya citada de Benedetti, que Parra remataba la enumeración de los precursores de la antipoesía citando al “roto”, el tipo popular por excelencia de la sociedad chilena: “Pasando a la literatura actual, mi maestro absoluto ha sido Kafka. (...) Ah, y el otro Kafka de la mímica, que es Chaplin y que también me interesa profundamente. Estos dos personajes, y sobre todo un tercero, que es el roto chileno (ya sea el roto campesino, el huaso, o el roto propiamente tal). Ese sujeto está siempre enseñándome, y si tuviera que elegir realmente entre todos a mi maestro, por cierto me sacaría el sombrero ante este personaje” (1972, pp. 44-45).

no, en el cual se vean todos los hilos y todos los nervios, las fibras musculares y los huesos, las arterias y las venas, los pensamientos, las imágenes y las sensaciones, etc., etc.”; y el poeta debía ser “un ojo que mira a través de un microscopio en cuyo extremo pulula una fauna microbiana; un ojo capaz de explicar lo que ve” (Parra, 2006, pp. 1023-1024). Ahora bien, si el individuo existía solo en su interacción del otro, ¿a dónde iba a dirigirse la mirada clínica de Parra –clínica en su análisis, pero también en su afán a veces ortodoxo, otras veces experimental, por alcanzar un diagnóstico– sino al habla de sujetos humanos interactuando y dialogando con el lenguaje de todos los días?<sup>7</sup>

## LOS MONÓLOGOS DRAMÁTICOS

El monólogo dramático, que según el estudio de Robert Langbaum *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957) comenzó en el siglo XIX con autores británicos como Robert Browning y Alfred Tennyson, suele ser definido como el monólogo de un personaje que, dirigiéndose a un oyente citado o implícito en el texto, revela en el discurso su propia naturaleza y, a la vez, la situación dramática desde la que está hablando.

Hay varios monólogos dramáticos en *Cancionero sin nombre*, donde los sujetos poéticos masculinos se dirigen –con obsesiva y a veces paranoica insistencia– a interlocutoras femeninas. El primer poema del libro, “El matador”, comienza así: “Déjeme pasar, señora, / que voy a comerme un ángel, / con una rama de bronce / yo lo mataré en la calle. // No se asuste usted, señora, / yo no he matado a nadie” (2006, p. 591). El sujeto del poema

<sup>7</sup> En este sentido, se podría decir que la antipoesía ofrece muestras de una poesía “conversacional” en estado puro: una poesía interesada, precisamente, en escenificar la conversación de sus personajes. Carmen Alemany Bay, en su libro *Poética coloquial hispanoamericana*, recuerda la contraposición que hizo el cubano Roberto Fernández Retamar entre antipoesía y poesía conversacional, y lamenta el mal uso al que se ha sometido este último término: “desde nuestro punto de vista, lo inadecuado sería utilizar solo el nombre de ‘conversacional’ para una poesía que no solo trata de acercarse al tono característico de la conversación, sino que también utiliza materiales que han venido siendo dominio de la prosa” (p. 30). De todos modos, en el caso de Parra, quizá el tono predominante en su poesía –la imprecación, el monólogo desquiciado, el desvarío– lo aleja de lo estrictamente conversacional. La primera acepción de “Conversación” en el diccionario de la RAE habla de la “acción y efecto de hablar familiarmente una o varias personas con otra u otras”. En la urgencia perturbada de los personajes parrianos, con algunas excepciones (como “Los dos compadres”), no hay nada o casi nada familiar o distendido. Por eso he preferido referirme en este artículo a una poesía “dialogada”.

“El novio se muere por su prima” implora a otra señora para que abra la puerta y la deje ver a su amada prima (p. 608); el de “Pregunta del marido deficiente” se dirige a su madre revelando la impotencia que siente por las libertades tomadas por su esposa: “No hay derecho, madre, / que mi niña salga, / que me deje solo / cuidando la casa. / ¿No hay justicia entonces / para sujetarla?” (p. 614); mientras que en “Batalla entre la madre y el hijo taimado”, las amenazas de la madre para que el hijo se calle (“Calla, niño mío, / que se viene el gato. / Espinazo negro / y ojos colorados, / afilando viene / sus uñas de mármol. // Calla, guagua linda, / que viene enojado”) producen sorna en la respuesta de éste: “Se lo digo, madre, / que esto es un engaño, / dale con que el niño / va a meterse al barro. // ¡Hasta cuándo diantre / voy a estar callado! // Traiga si usted quiere / gato, gato, gato, / no le tengo miedo, / corazón de estaño. // Yo no necesito / que me cante tanto” (pp. 617-623).

En *Poemas y antipoemas*, “Autorretrato” ofrece la voz de un profesor (¿poeta y profesor?) que se dirige a sus alumnos en el aula –“Considerad, muchachos, / Esta lengua roída por el cáncer...” (p. 24)–, mientras que en “El peregrino” un personaje, aparentemente recién llegado a la ciudad, procura en vano establecer contacto con la masa de peatones que lo rodean: “¡Atención, señoras y señores! ¡un momento de atención!” (p. 41). Me parece interesante señalar que incluso “Es olvido”, un poema de la primera parte del libro que suele ser leído como un soliloquio melancólico teñido de ironía, es en realidad el monólogo dramático de un personaje que –por motivos que no se explicitan en el poema– lucha por convencer a unos interlocutores que apenas conocía a la muchacha que acaba de morir en su pueblo natal, que nunca fue novio suyo y por lo tanto no puede ser considerado como responsable de su muerte; en fin, acorralado por las sospechas –así lo sobreentiendo yo–, necesita que sus interlocutores acepten que no se trata de un suicidio de amor por el hecho de que él la abandonara: “Juro que no recuerdo ni su nombre, / Mas moriré llamándola María / (...) / Puede ser que una vez la haya besado, / ¡Quién es el que no besa a sus amigas! / Pero *tened presente* que lo hice / Sin darme cuenta bien de lo que hacía. / (...) / Mas, a pesar de todo, *es necesario* / *Que comprendan* que yo no la quería / Sino con ese vago sentimiento / Con que a un pariente enfermo se designa” (pp. 15-16).

Se podría seguir enumerando los ejemplos de monólogos dramáticos en la obra de Parra, desde poemas como “Viva la Cordillera de los Andes”, “Se me pegó la lengua al paladar” y “Discurso fúnebre”, de *Versos de salón* (1962), pasando por los dos tomos de *Sermones y prédicas del Cristo de El-*



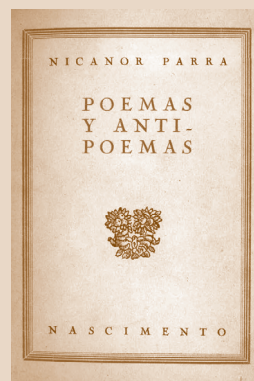


qui (1977, 1979), hasta llegar a los impresionantes *Discursos de sobremesa* (2006), pronunciados por una versión caricaturesca del poeta premiado en sus discursos de agradecimiento a las autoridades de turno<sup>8</sup>.

## POESÍA DIALOGADA

La utilización del diálogo en la poesía popular tradicional y en el neopopularismo lorquiano se traslada de manera natural a algunos textos de las primeras dos secciones de *Poemas y antipoemas*. El libro se inaugura con un diálogo entre el sujeto poético y un peculiar “angelorum” en el romancillo “Sinfonía de cuna”: “Una vez andando / Por un parque inglés / Con un angelorum / Sin querer me hallé. // Buenos días, dijo, / Yo le contesté, / Él en castellano, / Pero yo en francés. / Dites moi, don ángel, / Comment va monsieur” (2006, p. 5). Asimismo, en el romance “Desorden en el cielo”, se introduce el diálogo entre San Pedro y un cura: “Un cura, sin saber cómo, / Llegó a las puertas del cielo, / Tocó la aldaba de bronce, / A abrirle vino San Pedro: / ‘Si no me dejas entrar / Te corto los crisantemos.’ / Con voz respondióle el santo / Que se parecía al trueno: / ‘Retírate de mi vista / Caballo de mal agüero (...)’” (p. 21).

Décadas más tarde pero en esta misma línea, *Coplas de Navidad. Antivillancico* (1983) reescribe la forma dramática de algunos villancicos de la poesía popular chilena, como el que se ha recopilado con el título “Zapallo le traigo”: “Señora doña María, / yo vengo de allá muy lejos / y a su niñito le traigo / un parcito de conejos. // Zapallo le traigo, / papas araucanas, / harina tostada / pa’ la pobre Ana. // Recaudos le manda, / mi taita y mi mama, / la eña Josefa, / y la tía Juana” (Arteche y Cánovas, 1989, p. 176). En el contexto del décimo año de la dictadura militar, el irónico y polifónico “antivillancico” de Parra repite el gesto de los que traen regalos a la Virgen: “Hola Sra. Maruja / yo vengo de Chillán Viejo / y al niño Jesús le traigo / un chuico de vino añejo”; pero el hambre (“Créame que le traía / 3 empanadas de pino / me las comí en el camino”), la pobreza (“también le traía yo / media docena de higos / se los di a un pobre mendigo”) y el crimen (“le juro que le traía / 2 tiras de camarones / ladrones! / x poco no me chorean



<sup>8</sup> Sobre el monólogo dramático en Parra, véanse: “Nicanor Parra o El método del discurso” (Gottlieb, 1995, pp. 71-94); “Discursos de sobremesa: el francotirador pasa a la reserva (pero nunca se sabe si habla en serio o en broma)” (Rodríguez E, 1997, pp. 5-18); “El escritor y su público. Del ‘discurso al alimón’ al monólogo dramático (Lorca, Neruda, Parra)” (Binns, 2009, pp. 65-84).

/ la tira de los calzones”) estropean la entrega de regalos y llevan a los peregrinos a suplicar ayuda (“Al cielo le doy las gracias / y al niño Jesús le pido / que vuelva la democracia”; “Y yo Sra. María / que vengo de Antofagasta / le ruego que diga basta!”) y a anunciar la inminencia de un levantamiento popular: “Y yo que vengo del norte / le traigo buenas noticias / ya no se soporta + / el pueblo pide justicia” (2011, pp. 215-219).



Otra reescritura curiosa, aunque esta vez libérrima, de un texto (neo) popular sucede con “Los dos compadres”, publicado en *Obra gruesa* (1969). El “Romance sonámbulo” de Lorca escenificaba el diálogo de los “dos compadres” gitanos que subían “hacia las altas barandas”, dejando un “rastro de sangre” y un “rastro de lágrimas”: “Compadre, quiero cambiar / mi caballo por su casa, / mi montura por su espejo, / mi cuchillo por su manta. / Compadre, vengo sangrando, / desde los montes de Cabra. / Si yo pudiera, mocito, / ese trato se cerraba. / Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa. / Compadre, quiero morir / decentemente en mi cama. / De acero, si puede ser, / con las sábanas de holanda. / ¿No ves la herida que tengo desde el pecho a la garganta?” (2011, p. 373). La versión de Parra rescata los octosílabos y el vocablo “compadre”, tan integrado en el habla popular chilena, pero los elementos líricos y estilizados de Lorca desaparecen en un poema completamente dialogado entre dos personajes —con hipocorísticos chilenos: Juancho por Juan, Lucho por Luis—, mientras que la religiosidad, ritual aunque problemática en el *Romancero gitano*, resulta en Parra risueñamente desacralizada por el coloquialismo extremo del diálogo y por la ingenuidad socarrona de los compadres:

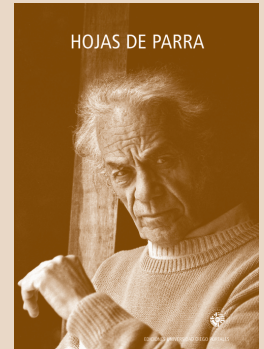
Buen día compadre Juancho  
 Buen día compadre Lucho  
 Adónde va mi compadre  
 Con este día tan fiero.  
 Cómo que fiero compadre:  
 A la capital de Roma.  
 ¿A la capital de Roma?  
 ¡A la capital de Roma!  
 ¡Las cosas de mi compadre!  
 ¡Y qué monos va a pintar  
 A Roma, compadre Juancho!  
 Eso lo sé yo no más:  
 A hablar con el Santo Padre  
 ¿Y qué Santo Padre es ese?  
 Cómo que qué Santo Padre:  
 El Santo Padre de Roma

¿El Santo Padre de Roma?  
¡El Santo Padre de Roma!  
No me haga reír compadre.  
Ríase no más compadre.

La desacralización se intensificará cuando la posible tensión sobre cuestiones espirituales se borre ante la oportunidad de gozar de la amistad compartiendo una copa y fumando un cigarro: “Hablando se ven las cosas: / Lo invito a tomar un trago. // ¿Verdad que nuestro planeta / Es el mejor de los mundos? / Así me parece a mí. / ¿Verdad que Cristo murió / Para purgar los pecados / De toda la humanidad? // Así me parece a mí. // ¿Verdad que murió en la cruz? / ¡Claro que murió en la cruz! // ¿Fumémonos un cigarro? / ¡Fumémonos un cigarro!” (2006, pp. 222-224).

No es extraño que este vitalismo y alegría, lejos de la crispación anímica tan frecuente en la mayoría de los antipoemas, surja en un texto donde los octosílabos (aun sin la rima regular) y los personajes sacan a Parra del ambiente envejecido del mundo moderno y sus personajes enajenados y remiten, de nuevo, a la tradición de la poesía popular chilena. En un ensayo sobre Parra de 1963, Mario Benedetti ya se fijó en el contraste de tono entre la antipoesía de 1954 y *La cueca larga* de 1958, donde encontraba “alegría sin vueltas, auténtica poesía popular”. “¿Acaso ha aflojado la agresividad de los *antipoemas*?”, se preguntaba el uruguayo y se respondía así a sí mismo: “No creo. Sucede simplemente que ahora Parra está entre sus iguales. Después de blasfemar contra la ajenidad y la sordera del mundo, el poeta vuelve a sentirse entre los suyos; se toma una vacación del fatigante odio, recupera fuerzas” (1969, p. 112).

Ahora bien, esta alegría sin vueltas no sobrevive, después de *Obra gruesa*, en otros poemas dialogados en octosílabos como “Quién es el que viene ahí”, de *Hojas de Parra* (1985), y “Preguntas y respuestas” de *Emergency Poems* (1972). En este último poema, un personaje asedia a otro con preguntas sobre qué sentido tiene intentar cambiar el mundo –matando a Dios, jugándose la vida “por una idea / que puede resultar falsa”, criar hijos o incluso “comer centolla”; el segundo personaje, tan seguro de todo



<sup>9</sup> “QUIÉN ES EL QUE VIENE AHÍ / que no es mi viejito feo? / –quién otro va a ser mijita... / –pase por aquí papá / qué bueno que haya venido / adónde quiere sentarse / en la silla o en el piso / –en las dos cosas mijita... / –y qué se quiere servir / hay té café y chocolate / –de las tres cosas mijita... / –con pan o con sopaipillas? / –con pan y con sopaipillas... / –y por qué llora mi viejo / –loro por mi vieja ingrata / que se fue y no me llevó... / –no llore más papacito / –cómo no voy a llorar...” (2011, p. 289).

en sus respuestas iniciales (“claro que vale la pena”, repite), ve su confianza en la vida progresivamente socavada por la insistencia de las preguntas, se confunde cada vez más (“es evidente que sí / que no, que vale la pena”), y el diálogo concluye –disolviéndose visiblemente sobre la página– con una disolución radical del sentido de las palabras y de la existencia, como se palpa con claridad en la tergiversación del tópico de los tres deberes del ser humano (escribir un libro, tener un hijo, plantar un árbol):

–pregunto yo si valdrá  
la pena poner un disco  
la pena leer un árbol  
la pena plantar un libro  
si todo se desvanece  
si nada perdurará

–tal vez no valga la pena

–no llores

–estoy riendo

–no nazcas

–estoy muriendo. (2006, pp. 295-296)

La poesía en octosílabos, de raíz popular, convive en la obra de Parra, desde comienzos de los años cuarenta, con los antipoemas de verso mayor, escritos a veces en verso libre, otras veces en endecasílabos. En esta anti-poesía –que no es más, a fin de cuentas, que la fusión de poesía “popular” y “culto”–, Parra ha seguido incorporando los elementos dialogados de la tradición oral y de la “new poetry” angloamericana. Como ya se ha recordado, en el primero de los antipoemas, “Advertencia al lector”, se incluyen como citas las protestas indignadas de los lectores futuros del poema, mediante una estrategia aprendida, tal vez, en textos de Ezra Pound y William Carlos Williams<sup>10</sup>.

Entre los poemas-diálogo de Parra, destaca “Conversación galante” de *Versos de salón* (1962), una reescritura de “Conversation galante”, del libro

<sup>10</sup> Sobre los vínculos de este poema con “Salutation the Second” de Pound y el prólogo de Williams a *Spring and All*, véase mi artículo “¿Qué hay en un nombre? *Poemas y antipoemas* u *Oxford 1950*” (pp. 140-144).

*Prufrock and Other Observations* (1917) de T.S. Eliot, que reescribía a la vez la tradición pictórica de las conversaciones galantes que llegó a su culminación con cuadros como “Conversation galante dans un parc, l’amoureux couronné” (1754) del pintor rococó Jean Honoré Fragonard. La estructura dialogada, la ironía, y la incomunicación e indiferencia que caracterizan a los personajes de Eliot se mantienen intactas en el poema de Parra, pero el habla y el tono son radicalmente distintos, y los personajes pertenecen a una cotidianidad degradada que nada tiene que ver con el ambiente elitista y las pretensiones intelectuales de los de Eliot<sup>11</sup>.

El ejemplo más notable de un poema-diálogo en la antipoesía es, tal vez, “En el cementerio” de *Obra gruesa*, que escenifica la situación de una excursión de clase y el diálogo entre un profesor y un alumno. La excursión típica resulta parodiada, es cierto, porque –a pesar del tono estrictamente profesoral de instrucción– el lugar visitado no es un lugar de prestigio cultural (un zoológico, digamos, o un museo), sino un cementerio:

Este es el cementerio  
Ve cómo van llegando las carrozas?  
En Santiago de Chile  
Nosotros tenemos dos cementerios  
Este es el Cementerio General  
El otro es el Cementerio Católico.  
Tome nota de todo lo que ve.  
Mire por esa reja:  
Esas cajas se llaman ataúdes.  
Los ataúdes blancos  
Son para los cadáveres de niños. (2006: 240)

El interrogatorio habitual del profesor al alumno también se parodia en las aclaraciones que ofrece y en las tareas de memorización que plantea:

Reconoce esos árboles oscuros?  
–Si no me equivoco se llaman cipreses.  
–Perfectamente bien:  
Esos árboles negros son cipreses.  
Qué le parecen los nichos perpetuos?  
–Qué es un nicho perpetuo?

<sup>11</sup> Sobre el diálogo de Parra con la poesía de Eliot, véase mi artículo “Parra y sus precursores” (2013, p. 62).

–Lo contrario de nicho temporal.  
[...]  
Para no perder tiempo  
Haga el favor de repetir la frase  
Esos árboles negros son cipreses  
–Esos árboles negros son cipreses.  
Tiene que repetirlo varias veces  
Hasta que se la aprenda de memoria.  
–Esos árboles negros son cipreses  
–No pronuncie la ce.  
Los españoles pronuncian la ce,  
Recuerde que está en Chile:  
No pronuncie la zeta ni la ce.  
Bueno, volvamos a nuestra lección (...).

El diálogo, crispado de humor negro, sirve para revelar la obsesión enfermiza del profesor, tan imprevisible en su comportamiento y delirante en su razonamiento como tantos otros personajes de Parra: “Ahí viene llegando otra carroza. / Mire cómo descargan las coronas / Si desea podemos acercarnos / Esa mujer cubierta con un velo / Tiene que ser la viuda del difunto: / Mírela cómo llora amargamente / Las mujeres nerviosas / No deberían ir a los entierros: / Mírela cómo llora amargamente / Mire cómo mesa los cabellos, / Ve cómo se retuerce de dolor?” (Parra, 2006, pp. 240-241).

#### CODA

Dice uno de los artefactos de 1972, en palabras impresas sobre una hoja de papel que emerge de una máquina de escribir: “Cuándo van a entender / Estos son parlamentos dramáticos / Estos no son pronunciamientos políticos” (p. 400). Como hemos visto, este impulso hacia lo dramático se palpa en la obra de Parra desde sus inicios. No es extraño, por tanto, que en estas últimas décadas Parra se haya dedicado con tanto ahínco a la traducción de Shakespeare y a la monumental edición de su *Lear, rey & mendigo* (2004). Parra es un poeta “comunicante” no tanto por su capacidad privilegiada de comunicarse con el lector, agrediendo y seduciéndolo a la vez, sino sobre todo por su interés en mostrar en su obra –como solía decir desde los años cuarenta– “vida en palabras”<sup>12</sup>: personajes que luchan por comunicarse

<sup>12</sup> “Allá por 1938, súbitamente me sentí interesado en el proceso de la poesía chilena. Leyendo la famosísima antología hecha por Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita, que se llama *Antología*

entre sí, por superar la condena moderna de la enajenación y la soledad existencial.

## REFERENCIAS

- Alemaný Bay, C. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Arteche, M. y Cánovas, R. (eds.) (1989). *Antología de la poesía religiosa chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Benedetti, M. (1969). "Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad". *Letras del continente mestizo* (pp. 104-114). Montevideo, Arca, 2ª ed.
- \_\_\_\_ (1972). "Nicanor Parra o el artefacto con laureles". *Los poetas comunicantes* (pp. 41-63). Montevideo: Marcha.
- Berasátegui, B. (1986, julio 5). "El antipoema vivo en las hojas de Parra", *ABC, Sábado Cultural*, Madrid, pp. VI-VII.
- Binns, N. (2009). "El escritor y su público. Del 'Discurso al alimón' al monólogo dramático (Lorca, Neruda, Parra)". *Anales de Literatura Chilena* 12, 65-84.
- \_\_\_\_ (2011). "¿Qué hay en un nombre? Poemas y antipoemas u Oxford 1950", *Taller de Letras* 48, pp. 131-147.
- \_\_\_\_ (2013). "Parra y sus precursores". *Dossier. Revista de la Facultad de Comunicación y Letras. Universidad Diego Portales* 20, 51-64.
- Cervantes, M. de (2001). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica.
- García Lorca, F. (2011). *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Gottlieb, M. (1977). *No se termina nunca de nacer: La poesía de Nicanor Parra*. Madrid: Playor.
- \_\_\_\_ (1996). "Nicanor Parra o El método del Discurso". *Atenea* 473, 71-94.
- Morales, L. (1990). *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Universitaria.
- Parra, N. (2006). *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2011). *Obras completas & algo + (1975-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Paz, O. (1980). "El camino de la pasión (Ramón López Velarde)". *Cuadrivio* (pp. 67-130). México: Joaquín Mortiz, 5ª ed.
- Quevedo, F. de (1981). *Poesía original completa*. Barcelona: Planeta.

---

*de poesía chilena nueva*, donde se podían ver textos de poetas como Neruda, Huidobro, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres, me sentí terriblemente impresionado por esta obra y pensé que yo podía hacer algo parecido; pero a los pocos pasos me pregunté acerca de la necesidad y la función de un trabajo de esta naturaleza. Y no pude contestar esta pregunta de inmediato. Pero después de mucho dar vuelta materiales de trabajo, llegué a una perogrullada, en realidad a una perogrullada aparente, ya que cuando se la vive en carne propia, deja de serlo. Esa perogrullada es la siguiente: poesía es vida en palabras" (Benedetti, 1972, pp. 50-51).

Rodríguez F., M. (1997). “Discursos de sobremesa: el francotirador pasa a la reserva (pero nunca se sabe si habla en serio o en broma)”. En Parra, N., *Discursos de sobremesa* (pp. 5-18). Concepción: Editorial Universidad de Concepción. Disponible en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/sobremesa.html>

