

Nicanor Parra o el método del discurso

MARLENE GOTTLIEB*

“Though this be madness, yet there is method in it”.
WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*.
Acto II, Esc. 2, verso 211

“Cuándo van a entender que
Estos son parlamentos dramáticos
Estos no son pronunciamientos políticos”.
NICANOR PARRA, *Artefactos*.

El discurso es un género idóneo para el antipoeta Nicanor Parra¹ porque en sus manos se convierte en un espectáculo dramático que le permite ensayar un sinnúmero de perspectivas y papeles diversos y participar con su propia actuación enmascarada. De hecho, una de las características más definitorias de la antipoesía² es su pluralidad de voces y sujetos textuales³. El antipoeta autor/actor cede la palabra a una serie de personajes cuyos poemas son

* MARLENE GOTTLIEB: Ensayista y crítica literaria. Profesora del Lehman College/Graduate School City University of New York.

¹A pesar de su importancia en el desarrollo de la antipoesía y por su contribución a la crítica literaria –porque hay que reconocer que Parra, como Paz, no es sólo un gran poeta sino un crítico literario de gran agudeza y perspicacia–, los discursos de Parra apenas han sido estudiados. En este respecto es clave el trabajo de Mario Rodríguez Fernández, “El discurso de Guadalajara”, *Atenea* (463-464), 1991, 139-147.

²Otra es su carácter contratextual, muy acertadamente estudiado por Iván Carrasco en *Nicanor Parra: La escritura antipoética* (Santiago: Editorial Universitaria, 1990).

³Ver Marlene Gottlieb, “Los parlamentos dramáticos de Nicanor Parra”, *América Hispánica*, Año IV, N° 5, 1991, 66-75.

parlamentos dramáticos, discursos de todo tipo: políticos, religiosos, periodísticos, comerciales, entrevistas. A lo largo de la evolución de la antipoesía se va elaborando y perfeccionando el método del discurso como vehículo poético⁴.

El primer paso en el desarrollo del discurso como vehículo poético es la composición de textos hablados, la mayor parte de las veces pronunciados por un hablante fácilmente asociado con el poeta. En estos poemas Parra se apropia de muchos tipos de discurso. Estructura sus poemas en forma de soliloquios, diálogos, notas, cartas, telegramas, guías turísticas, oraciones religiosas, testamentos. René de Costa, en su excelente estudio de *Poemas y antipoemas*⁵, subraya la teatralidad de estos textos:

[Cambia] continuamente su voz y su postura de texto en texto como los transformistas de circo cuyo objetivo primordial es captar la atención del público y mantenerlo en expectativa. En “El peregrino” adopta la voz y el papel de un seductivo orador carnavalesco... En otros textos tendrá la voz de un niño, de un profeta, de un troglodita... En todos, la voz dominante, el “yo” narrativo, será una y múltiple a la vez, fragmentándose en varios tipos de discurso: un monólogo exterior traspasado por otro interior, un histrión en plena actuación musitando consigo mismo –y con graciosos o amenazantes apartes al público. El resultado son textos, antipoemas, que –leídos– tienen el dinamismo de un espectáculo, de un *performance* en que todos estamos involucrados, el descabellado “autor” y el curioso lector-espectador (34-5).

En *Poemas y antipoemas*⁶ hay una serie de poemas que son presentaciones habladas por parte de un personaje (“Hay un día feliz”; “Es olvido”; “Se canta al mar”; Autorretrato”; “Recuerdos de juventud”; “El túnel”; “La víbora”; “La trampa”; “Las tablas”). En *Versos de salón*⁷ también abundan los textos orales (“Viva la Cordillera de los Andes”; “Pido que se levante la

⁴Ya en 1975 en su artículo breve, pero muy acertado, “Parra y Neruda”, José Miguel Ibáñez Langlois señala como una de las diferencias claves entre los dos poetas la “tendencia al soliloquio” en Neruda y la “tendencia al discurso” en Parra. *Poesía chilena e hispanoamericana actual* (Santiago: Biblioteca Popular Nascimento, 1975), 289.

⁵*Poemas y antipoemas* (Madrid: Cátedra, 1988), 9-40.

⁶Todas las citas de este libro vienen de *Obra gruesa* (Santiago: Editorial Universitaria, 1971).

⁷*Ibid.*

sesión”; “Viaje por el infierno”; “Se me ocurren ideas luminosas”; “Se me pegó la lengua al paladar”; “Sólo para mayores de cien años”). Parra crea un personaje y lo deja hablar directamente al público, sin ninguna intervención por parte del poeta. Sin embargo, estos sujetos hablantes difícilmente se distinguen del poeta mismo, ya que guardan mucha semejanza biográfica con él. Con “Soliloquio del individuo” se aparta de los otros textos orales porque el protagonista, aunque enuncia muchas ideas del poeta, no puede identificarse del todo con él, ya que tiene su propia historia. Es verdad que más que individuo, es representativo de toda la humanidad y la narración de su vida es, en realidad, la historia de la civilización. No obstante, Parra, al crear un personaje independiente del yo empírico del autor y cederle la palabra, establece la base de sus futuros parlamentos.

Hay otros dos poemas de *Poemas y antipoemas* que son significativos en este respecto. “Notas de viaje” presenta un hablante deprimido y algo desequilibrado que anuncia que “constituía un peligro permanente a bordo / Puesto que en cualquier momento podía salir con un contrasentido” (34), y aunque con estos dos versos termina el poema y el hablante no nos da ningún ejemplo de tal contrasentido, el poema parece anunciarnos los contrasentidos y contradicciones que van a caracterizar otros personajes antipoéticos futuros⁸. El personaje de “El peregrino” se parece al de “Notas de viaje”: es un hombre solo y solitario, “en un desastroso estado mental”, “un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas” (36), pero en este caso estructura su presentación en forma de discurso, empleando las fórmulas del género (“Atención, señoras y señores, un momento de atención:”; “Olvidad por una noche vuestros asuntos personales”) (36) para presentar un asunto insólito para un discurso público: la historia íntima de su vida y su petición desesperada de ayuda. Aquí Parra añade otro de los rasgos que va a caracterizar sus discursos: el carácter irónico de los discursos antipoéticos.

En *Versos de salón* hay dos poemas-discursos: “Lo que el difunto dijo de sí mismo” y “Discurso fúnebre”. En realidad, los dos poemas son dos perspectivas del mismo discurso: en un caso se trata de la situación corriente en que un amigo del difunto pronuncia el discurso y en el otro, de una

⁸Ya había dicho Parra en su discurso de recepción a Pablo Neruda en 1962 que “hablando de peras el antipoeta puede salir perfectamente con manzanas”. Pablo Neruda y Nicanor Parra, *Discursos* (Santiago: Nascimento, 1962), 13.

situación insólita y fantástica, en que el difunto mismo pronuncia su propio discurso fúnebre. El tono de los dos discursos es coloquial e íntimo, medio serio y medio burlesco, hasta irreverente. Empleando las frases retóricas del género, el orador les da un giro inesperado, revelando así su naturaleza de fórmulas huecas. El orador, además, no mide sus palabras; dice las cosas como son; pone “las calaveras en su sitio”(112), subrayando la hipocresía y falsedad de todos los rituales sociales asociados con la muerte:

Dícese que el cadáver es sagrado
Pero todos se burlan de los muertos.
¡Con qué objeto los ponen en hileras
Como si fueran latas de sardinas!

Dícese que el cadáver ha dejado
Un vacío difícil de llenar
Y se componen versos en su honor.
¡Falso, porque la viuda no respeta
Ni el ataúd ni el lecho del difunto!

Un profesor acaba de morir.
¿Para qué lo despiden los amigos?
¿Para que resucite por acaso?
Para lucir sus dotes oratorias!
¿Y para qué se mesan los cabellos?
¡Para estirar los dedos de la mano! (111-112).

En 1975 Parra publica otro “discurso fúnebre”, pero esta vez desde una perspectiva aún más insólita, la del ataúd. En “Memorias de un ataúd”⁹ es el ataúd mismo quien cuenta “su vida”, desde su construcción en una carpintería y su exposición en el salón de ventas hasta el velorio, el funeral y su depósito final en un mausoleo. Relata sus memorias en forma muy directa y con la inocencia y entusiasmo de quien se encuentra en una aventura. No entiende lo que está pasando y todo le resulta nuevo y extraño.

⁹“Memorias de un ataúd” fue publicado únicamente en la antología bilingüe editada por David Unger. *Nicanor Parra. Antipoems: New and selected* (New York: New Directions, 1985), 118-123.

De esta manera Parra consigue invertir los términos y darnos una cosa por otra, convirtiendo la muerte en una especie de celebración. Así, aunque los discursos de Parra emplean la retórica del género, su contenido no siempre corresponde a los asuntos tradicionalmente elaborados en los discursos, creando así una disparidad entre fondo y forma que resulta inquietante.

En *Emergency poems*¹⁰ hay dos poemas-discursos: “Como yo les iba diciendo” y “Canción para correr el sombrero”. En el primero el hablante es el fanfarrón por excelencia que se jacta de ser “número uno en todo”: declara a voz en cuello su superioridad en la sexualidad, en la política, en el deporte, en el comercio, en la crítica literaria, en la ciencia, aunque muchos de sus “descubrimientos” son hechos a posteriori. “Canción para correr el sombrero” es una pequeña obra maestra del género poema-discurso. Se trata de un discurso callejero muy corriente en las grandes ciudades contemporáneas: un pobre mendigo de aspecto aparentemente inofensivo, víctima de una sociedad sin compasión que lo persigue y lo maltrata, le cuenta al público-lector/oyente la triste historia de su vida desamparada. Basándose en su conocimiento de la naturaleza humana, relata justo los detalles necesarios para inspirar lástima y así conseguir que le den algo de limosna (es de una familia venida a menos; su mujer lo ha abandonado por otro; tiene toda clase de enfermedades; es perseguido), pero cuando ve que no le funciona el truco, cambia de táctica y asalta al público gritándole palabras groseras. Este viraje repentino e inesperado rompe con la acostumbrada cortesía de tales discursos, convirtiéndolo en discurso esquizofrénico: el mendigo resulta ser drogadicto atracador. Todo el discurso había sido una mentira para manipular y engañar al público. Su verdadera intención no se descubre hasta el final. “A buen entendedor pocas palabras”, grita, subrayando que por detrás de cada discurso declarado, hay otro encubierto e implícito y es justamente esta ambigüedad lo que va a caracterizar los discursos posteriores del antipoeta.

La obra clave del género es, sin duda, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*¹¹, en que Parra perfecciona el método del discurso. Para protagonista

¹⁰Todas las citas vienen de la edición bilingüe publicada en Nueva York por New Directions en 1972.

¹¹Tan significativa es esta obra en la trayectoria de la antipoesía parriana que a su antología crítica recién publicada la autora del presente estudio le puso el título: *Nicanor Parra, antes y después de Jesucristo* (Princeton: Linden Lane, 1993).

Parra se apropia de una figura verídica y la adapta al discurso antipoético. Domingo Zárata Vega, conocido en Chile como el Cristo de Elqui, fue predicador ambulante y autor de varios libros y folletos que iba vendiendo por los años veinte. Parra se aprovecha del apodo de Domingo Zárata para construir un discurso que funciona en dos planos: por un lado se trata de la figura religiosa, venerable, seria, de Jesucristo. Por otro, es evidente que éste no es el verdadero Jesucristo sino otro, postizo, impostor, cuyas prédicas son “ocurrencias”, para citar al presentador, y cuyo discurso parece espectáculo de circo¹² o de televisión más que sermón religioso. El mismo personaje señala la ambivalencia de su discurso:

–Gracias por los aplausos
a pesar de que no son para mí
.....
la seriedad es superior a la chunga
sobre todo tratándose del evangelio
que se rían de mí perfectamente
esta no sería la primera vez
pero no de N.S.J.
el respetable público dirá¹³ (I).

Usando las fórmulas retóricas y frases hechas del discurso público (“A pesar de que vengo preparado / realmente no sé por dónde empezar”; “muchas gracias por la atención dispensada”; “y para terminar / o sea que por ahí debí haber empezado”), el Cristo de Elqui relata su vida sacrificada, comenta la realidad actual y ofrece sus comentarios y recomendaciones al respecto. En varios momentos interrumpe su discurso para contestar a las preguntas que se imagina que tiene su público. Anticipa su reacción y se defiende contra sus envidias y acusaciones. A veces se lanza contra el público.

¹²El aspecto carnavalesco de la obra, a la luz de las teorías de Mikhail Bakhtin y de Julia Kristeva, ha sido ampliamente estudiado por Ivette Malverde Disselkoe en su tesis doctoral, “Los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de Nicanor Parra: discurso carnavalesco”, completada en Purdue University en 1985.

¹³Las citas de *Sermones* están tomadas de la primera edición del libro publicada en Santiago por la Universidad de Chile en 1977. Las citas de *Nuevos sermones* están tomadas de la edición publicada en Valparaíso por Ediciones Ganymedes en 1979. Como ninguna de estas ediciones lleva número de páginas, usaremos el número del poema para identificar la cita.

Además, es un personaje contradictorio (el verdadero Cristo es lo que es / en cambio yo qué soy: lo que no soy; “mentiría si digo que miento”). Afirma algo que en el desarrollo termina negando:

Soy un hombre sagrado tal vez
algo hay en mí que no hay en los demás
El ha querido ser benevolente conmigo
porque comprendo lo que es una madre
sin embargo me canso como cualquiera
me da hambre y como como cualquiera
tengo que ir a la casita como cualquiera
nada hay en mí que no haya en los demás
soy un mortal vulgar y corriente
¿dónde está lo sagrado de mi ser? (XXXIX)

Yo soy el hombre más feliz del mundo
me dan ganas de dar un aullido
y saltar desde un séptimo piso (XLVIII)

haciendo entender así lo contrario de lo que parecen decir sus palabras textuales. Entre sus sermones incluye unos consejos de orden práctico: hace una recomendación para luego aclarar que no hay que tomarla demasiado en serio:

carne dos o tres veces por semana
vegetariano soy pero no tanto
.....
evitemos las bebidas espirituosas
una copa al almuerzo suficiente (VI)

Las palabras parecen tener otro significado que el enunciado. “Todo puede probarse con la Biblia” (XLI) parece la declaración de fe del beato, pero en manos del Cristo de Elqui la frase es utilizada para demostrar todo lo contrario de lo que pretende la religión: “por ejemplo que Dios no existe / por ejemplo que el Diablo manda más”. Se trata de hacer las palabras decir una cosa y significar otra, o como dice el orador aclarando el procedimiento utilizado: “es cuestión de saberla barajar / es cuestión de saberla adulterar” porque

al tomar una hoja por una hoja
al tomar una rama por una rama
al confundir un bosque con un bosque
nos estamos comportando frívolamente (XXVI)

Otras veces rompe con las normas sociales de corrección y habla de temas inadmisibles en un discurso público y menos en un sermón: los órganos sexuales de la mujer; su propia virilidad; necesidades fisiológicas primarias (“no retener el aire en el estómago / porque se puede romper una tripa”).

También intercala en medio del discurso su propia entrevista (XLVI y XLVII), en que contesta preguntas sobre el más diverso repertorio de temas (la moral, la política, la religión, los concursos literarios) reiterando una frase ambigua de doble sentido (“a condición de que no se exagere la nota”) y contradiciendo lo que acaba de afirmar. El último tema tocado parece frívolo (aunque no debe eludirnos la importancia del tema de las máscaras para el antipoeta) hasta que le da de repente un giro serio y ominoso:

–Qué piensa usted de los bailes de máscaras
–No tengo nada contra los bailes de máscaras
a condición de que no se exagere la nota
nada contra la fiesta de la primavera
que cada cual se divierta a su modo
a condición de que nos demos cuenta
de la fugacidad de todo esto
de la precariedad de todo esto
de la irrealidad de todo esto. (XLVI)

Como muchos de los personajes antipoéticos, entonces, el Cristo de Elqui resulta ser una especie de loco cuerdo, o cuerdo loco, un pobre diablo, un “ecóloco”, como Parra.

En *Hojas de Parra*¹⁴ se repite el procedimiento de “Poemas del Papa”. Una vez más no se trata del discurso que daría el Papa en público, sino el que piensa para sí, el que se lee entre líneas, que es lo contrario de lo enunciado. La humildad resulta ser arrogancia:

¹⁴Valparaíso: Ediciones Ganymedes, 1985. Todas las citas de este libro vienen de esta edición.

Los Cardenales están molestos conmigo
porque no los saludo como antes
¿demasiado solemne?
es que soy el Papa caramba (92)

La voluntad de Dios es, en realidad, el premio ganado después de mucho
esfuerzo y empeño:

Título de mi discurso:
Cómo triunfar en la Carrera Eclesiástica
.....
Nada de qué admirarse
yo desde niño quería ser Papa
trabajé como fiera
hasta que se cumplieron mis deseos (93)

Tampoco se libra el Papa de la vanidad del hombre vulgar:

todos los diarios del mundo
publican mi fotografía a primera página

algo que no se puede poner en duda
me veo mucho más joven de lo que soy (93)

De hecho, está tan impresionado consigo mismo que se le olvidan sus
deberes religiosos:

¡Virgen del Perpetuo Socorro!
olvidé bendecir a la muchedumbre! (93)

En *Hojas de Parra* el antipoeta también ensaya un nuevo procedimiento
en el discurso: apropiarse de las palabras ajenas, citándolas o traduciéndolas
sin añadir ni una sola palabra propia e incorporarlas al discurso sin ponerles
nada más que un título (como es el caso de “Yo me sé tres poemas de
memoria”) o simplemente incluyéndolas en un libro suyo: “Ser o no Ser”,
el monólogo de Hamlet, incluido en *Hojas de Parra* y “El obrero textil”,
una balada inglesa, recogido en *Poemas para combatir la calvicie*. Al insertar

estos textos ajenos en el nuevo contexto de una colección de antipoemas, les da un sentido jamás pensado por sus verdaderos autores.

Entre los discursos propiamente dichos compuestos por el antipoeta, en que Parra mismo es el orador declarado, hay dos que se destacan por su genialidad: el discurso pronunciado en 1962 con ocasión del nombramiento de Pablo Neruda en calidad de miembro académico de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile¹⁵ y el discurso de 1991 pronunciado en la Universidad de Guadalajara al serle otorgado el prestigioso Premio Juan Rulfo y recogido luego y presentado en forma poética en *Poemas para combatir la calvicie*¹⁶.

En el discurso de 1962 Parra elabora muchos de los recursos empleados más tarde en los poemas-discurso. Propone una especie de contra-dicción, para usar la frase de Julio Ortega¹⁷, en el sentido literal de que este discurso es compuesto y pronunciado “contra” otro que anticipa y al que responde. Está en contraposición directa al que pronunciará inmediatamente después Pablo Neruda. Ambos discursos se complementan; dialogan entre sí. Estos dos discursos, además de cumplir con los requisitos retóricos de la ocasión, revelan al mismo tiempo una segunda función, una intención que se aprecia entre líneas, como ha señalado el mismo Parra¹⁸. Cada discurso es una autodefensa y a la vez un ataque velado al enemigo, ambos realizados en el estilo característico de cada poeta: Parra, con la ironía lúdica y la socarronería del antipoeta *persona non grata*; Neruda, con la pompa y solemnidad del consagrado poeta nacional. Se trata de una verdadera carrera de caballos¹⁹, en que Neruda se presenta como el Babieca del Cid y Parra como el Rocinante del Quijote.

El discurso de bienvenida pronunciado por Parra es una especie de

¹⁵Ya que la edición original de este discurso, Nicanor Parra y Pablo Neruda, *Discursos* (Santiago: Nascimento, 1962) está agotado, una nueva edición crítica de estos discursos, preparada por la autora del presente estudio, se publicará próximamente.

¹⁶“Mai mai peñi” en *Poemas para combatir la calvicie* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 319-373.

¹⁷“Prólogo” a *Poemas para combatir la calvicie*, p. 7.

¹⁸En la dedicatoria que escribe Parra a la edición de *Discursos* que regala a Patricio Lerzundi, escribe lo siguiente: “leer entre líneas”.

¹⁹Esta metáfora de los concursos literarios como carreras de caballos es empleada varias veces por Parra: cf. Poema XLVI de *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*; y “La república hideal del futuro” de *Mai mai peñi*, recogido en *Poemas para combatir la calvicie*.

antidiscursos o metadiscursos, en que el poeta se desdobra, critica y devalúa su propio discurso. Se ríe de sí mismo leyendo un poema suyo, que dice no ser muy bueno, y afirma acto seguido que los versificadores (nótese que no dice “poetas”) salen del paso leyendo en voz alta sus versos. Con falsa modestia disminuye su propia importancia: es neófito, bachiller recién graduado en Humanidades, jovencuelo nervioso que tartamudea y queda afónico y con la mente en blanco ante el *héroe* Neruda, quien le “atrae vigorosamente desde que [tiene] uso de razón y no hay día que no piense una vez en él por lo menos” (9). Declara su devoción por Neruda, a quien presenta como un dios (¿alusión a la frase conocidísima de Huidobro?) cuyo “desplazamiento anual a lo largo del zodiaco” (9) Parra sigue con asombro. Neruda se ha hecho tan importante que Parra tiene que regañar a su “amigo, [su] hermano mayor, [su] maestro” porque “hace tanto, tanto tiempo” que no conversa con él y “hasta don Carlos Nascimento se queja de lo difícil que resulta hoy por hoy un encuentro con nuestro festejado. Su persona ha desaparecido de la circulación” (16), otro sentido posible del “hombre invisible” citado más adelante. Parra interrumpe su discurso a cada momento con un “parréntesis”, para usar un término del antipoeta, en que comenta sobre lo que acaba de decir y anticipando la reacción del público, responde a ella. Lamentando la persecución y exilio sufridos por Neruda, se dirige al público en un lenguaje más propio de la conversación que del discurso:

Paradojas de la democracia dirán ustedes para consolarme, paradojas de la democracia me digo yo también, apretando con ira los puños y las mandíbulas (17).

Abre otro “parréntesis” para señalar que la seriedad correspondiente a la ocasión “por tratarse de quien se trata” (¿alusión indirecta al hecho de que Neruda se toma muy en serio?) es completamente ajena a su carácter. La seriedad “tal como suele entenderse la seriedad en estos tiempos que corren” (14) la asocia con la hipocresía y lo malévolo²⁰. A esta seriedad Parra

²⁰La relación entre la poesía y la seriedad es estudiada por Johan Huizinga en su estudio *Homo Ludens*. Entre otras cosas afirma que el *animal ridens* aristotélico caracteriza con más acierto al ser humano que la tan usada frase *homo sapiens* y señala que “la *poiesis* es, de hecho, una función del juego. Sucede dentro del jardín de recreo del cerebro, en un mundo propio creado expresamente para ella por la mente... La poesía está más allá que la seriedad, en ese nivel más

contrapone la pantomima²¹. Al torrente desbordante de palabras solemnes que enuncian un mensaje (*¿Canto general?*), Parra contrapone la representación bufonesca por gestos que aluden sin declarar (justo el método empleado en su discurso). “La verdadera seriedad es cómica” (14) y Parra es el maestro de la ironía.

Su discurso comienza con una paradoja: debe recibir a Neruda con todo honor; no obstante, sus primeras palabras son las siguientes:

Hay dos maneras de refutar a Neruda:
una es no leyéndolo, la otra es leyéndolo
de mala fe. Yo he practicado ambas,
pero ninguna me dio resultado. (9)

Así el antipoeta asienta el eje de su discurso: la confrontación de dos rivales. Parra declara que no es “un nerudista improvisado” sino un nerudista empedernido que se ha dedicado a estudiarlo y analizarlo con la intención de refutarlo²². A cada paso pretende contraponer al poeta Neruda y al antipoeta Parra. Empieza con los objetos simbólicos intercambiados por

primitivo y original donde pertenecen el niño, el animal, el salvaje y el sabio, en la región del sueño, del hechizo, del éxtasis, de la risa. Para entender la poesía tenemos que ser capaces de ponernos como una capa mágica el alma del niño y reemplazar la sabiduría del adulto con la del niño”. Edición en traducción inglesa publicada en Boston por Beacon Press en 1950, p. 119. La traducción al español es mía.

²¹En el discurso de Guadalajara de 1991, hablando de su concepto del discurso, Parra nombrará al respecto al conocido actor mexicano Cantinflas, maestro de la pantomima.

²²En un carta escrita en Oxford y fechada el 3 de noviembre de 1949 dirigida a Tomás Lago, uno de los críticos más importantes del momento y autor de la importantísima antología *Ocho poetas chilenos* (1939), Parra establece su postura ante Neruda:

La poesía egocéntrica de nuestros antepasados en que ellos tratan de demostrar al lector cuán estimable es el ser humano, cuán inteligente y sensibles son ellos mismos, cuán dignos de admiración son los objetos de este mundo, debe ceder el paso a una poesía más objetiva de simple descripción de la naturaleza del hombre...; hablando en términos muy generales nuestros poetas románticos son cantores de ópera, buenos, malos o excelentes a veces, geniales algunos como nuestro común amigo Pablo, pero de todas maneras gentes que poseen una noción restringida y finiquitada del trabajo artístico... La solemnidad y la gravedad dogmática del arte del siglo XIX siguió viva en ellos a pesar de las enseñanzas de Picasso y Dalí... Estoy en contra de los tristes y los angustiados, de la misma forma en que estoy en contra de los bufones, estilo Huidobro. También me rebelo en contra de los profetas y en contra de los pensadores proféticos estilo T.S. Eliot.

Citada en Alvaro Salvador, “La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad”, *Revista Iberoamericana*, LVIII, núm. 159, 613.

ellos: Neruda recibe un tomo de Whitman, una cerámica de Quinchamalí y un reloj de bolsillo; Parra, un López Velarde, un poncho araucano y un jardín de siemprevivas. Whitman, el poeta grandioso cuya inmensa figura llena el mapa de América (tal como hoy día lo llena la de su heredero Neruda) contrapuesto a López Velarde, el humilde poeta provinciano de la vida cotidiana; una cerámica, un artefacto práctico y estético hecho por el hombre, contrapuesta a una prenda de vestir del pueblo marginado; el reloj de bolsillo, asociado con cierta categoría social contrapuesto a un jardín lleno de las flores e insectos de la naturaleza. Aunque aclara que el antipoeta no se preocupa por las consecuencias de sus formulaciones teóricas, se defiende contra las críticas ya previstas señalando que igual que Neruda él también tiene una misión. De hecho, ambos luchan por la misma causa, “hacer saltar... los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas” (13), pero cada uno emplea un método completamente distinto para conseguirla. Neruda es el poeta soldado, miembro de un partido y comprometido a una causa y a una ideología. El hondero entusiasta ha cambiado su honda por una ametralladora portátil y con toda seriedad y solemnidad emprende la batalla. Parra, el anarquista marginado, es un francotirador que se mueve con la libertad total del terrorista. Escoge y define su blanco y cuando menos lo esperamos, en medio de la actividad más rutinaria, asalta. Su arma por excelencia es el papirotazo, ese gesto ambivalente hecho con el dedo índice y el pulgar que despacha con desprecio algo engorroso e insignificante causando a veces cierta molestia y hasta dolor. La lucha de Neruda es una guerra declarada, institucionalizada, con mucho de la pompa y ceremonia asociadas con las hazañas militares; la de Parra, subversiva y clandestina, una combinación de la sorpresa inesperada del ataque guerrillero y la burla gratuita del niño travieso que desafina la guitarra al padre “pero no por razones de peso / por fregar solamente por joder”²³.

Después de establecer estas diferencias entre Neruda y él, Parra desarrolla un análisis detallado de la trayectoria de la obra nerudiana en que por un lado le rinde homenaje al poeta y por otro le tira un petardo. Hace declaraciones para desmentirlas o cuestionarlas inmediatamente después. Elabora un esquema de la evolución de la totalidad de la obra nerudiana

²³Nicanor Parra, *Emergency poems*, p. 88.

dividiéndola en tres etapas principales. Su simplificación de las varias etapas de la obra de Neruda, a través de una serie de formulaciones sintéticas (Conflicto, Ruptura, Reconciliación; Crepúsculo, Noche, Amanecer; Choque, Repliegue, Avance victorioso...), aunque en gran parte acertada, al mismo tiempo parece tener un trasfondo ambiguo si no patentemente burlesco ya que la terminología empleada no pertenece a la estética sino a los lugares comunes utilizados para comentar los ciclos de la naturaleza, de la sociedad y de las empresas militares. Además, Parra elige un poema característico para representar cada etapa de la poesía de Neruda. “El hondero entusiasta” representa el período de desesperación caótica; “Walking Around”, el período nocturno; y “El hombre invisible”, el de la “curación por el método marxista”, otra frase no tan veladamente satírica. De pronto, Parra agrega una cuarta etapa a su esquema de la obra nerudiana, la poesía para después de la revolución, comentando con su ironía ya característica que el placer epicúreo de la “Oda al caldillo de congrio” en que “el poeta ha resuelto todos sus problemas y se sienta sonriente a la mesa a disfrutar del banquete marítimo y terrestre” (31) no cuadra con la supresión de lo individual y su sustitución por el sacrificio y la integración *correcta* a la lucha social²⁴.

Parra resalta la importancia de Neruda citando una revista norteamericana que afirma que “Neruda ha desviado el curso de medio siglo de poesía” (18), ofreciéndonos una vez más uno de sus elogios irónicos. Los grandes vates de la literatura la *encaminan* hacia su verdadera plenitud, forjan el camino que los demás deben seguir. Desviar es “descarriar, torcer, apartar una cosa o una persona del camino o dirección que seguía o de su destino... apartar a alguien del camino o la conducta debidos o convenientes”²⁵. Así, a través de la desconcertante connotación negativa de la palabra “desviado”, Parra convierte el aparente elogio en una crítica irónica. Añade

²⁴El comentario de Parra recuerda uno de sus artefactos, publicado diez años más tarde, en que se le dice al presidente que el país está al borde del caos y éste está distraído con satisfacer sus propios gustos personales:

¡Presidente!
El país está que naufraga
Y Ud. probándose chaquetitas
-¿Chaquetitas? ¡Toca!
Son de gamuza legítima

²⁵María Moliner, *Diccionario del uso del español* (Madrid: Gredos, 1975), 977.

además que algunos críticos creen que Neruda “deberá ser juzgado en último término por el *Canto general*”²⁶ y siente la necesidad de citar a estos críticos “exigentes” que encuentran la obra “dispareja” para luego darles la razón respondiéndoles, en otra de sus defensas irónicas, que la grandeza no tiene por qué ser perfecta.

En última instancia Parra le concede más importancia a Neruda el hombre que a Neruda el poeta. La aportación de Neruda no radica en su lenguaje poético sino en “su vida consagrada por entero a la causa de la humanidad”, un comentario que para un poeta puede resultar un elogio ambiguo:

La significación y la influencia de Neruda no se reducen pues, en manera alguna, al plano de las imágenes poéticas... Constituye una componente importante del pensamiento revolucionario del siglo XX... Fundamentalmente, él es un poeta social, un Maiakowsky de habla española, un ser humano que ha sorteado todos los peligros (48).

En su discurso de 1962 Parra capta la diferencia esencial entre los dos poetas. Neruda, el poeta cuyo máximo deseo era ser portavoz de la colectividad, representa irónicamente el concepto del poeta profeta, ser excepcional, vate único, que incorpora dentro de su voz la voz de todos, como un ser enorme, casi monstruoso, al que todos pertenecen. Sus poemas son monumentales, objetos históricos legados a la posteridad. Parra, el individualista iconoclasta, “hombre como todos”, aniquila el mito del poder especial del poeta para ceder la palabra poética a las diversas voces de la multitud, dejando su propia voz inmersa en ellas. Sus textos son pasatiempos, telegramas, artefactos, graffiti y sermones que nos remontan a los juglares de la poesía primitiva. Neruda, entonces, constituye una inmensa

²⁶En los íntimos círculos parrianos se refiere a la obra de Neruda con hiriente sarcasmo. Por ejemplo, el *Canto general* se convierte en *El canto al general*, en referencia al general Carlos Ibáñez del Campo, quien resultó elegido Presidente en 1952 con el apoyo del Partido Comunista para luego volverse contra sus aliados. La *Residencia en la tierra* se convierte en la *Presidencia en la tierra*, para señalar el fracasado intento de Neruda de ser candidato a Presidente por su partido; y las *Odas elementales* pasan a ser las *Jodas elementales*, para expresar el repudio por la “pretendida” sencillez de esta nueva etapa poética de Neruda. Por otra parte, en los círculos nerudianos se habla de Parra como “un roto de mal gusto, resentido, que es más antipático que antipoético”.

voz que pretende incluir a todas mientras que Parra presenta las innumerables voces de la sociedad.

El contexto en que Parra pronuncia su discurso de aceptación al serle otorgado el primer Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo en 1991 es muy distinto del discurso de 1962. En 1962 Parra, a pesar de haber ganado un gran renombre tanto dentro y fuera de Chile, todavía tenía que compartir el escenario con su gran rival, Pablo Neruda, quien, a pesar de los esfuerzos del antipoeta, seguía dominando el panorama con su figura monumental. De hecho, es a Neruda a quien se le está reconociendo con el homenaje. Para el año 1991 ya no se trata de contiendas. Sólo hay un concursante. En 1991 Parra ha pasado a ser la figura estelar. El es el premiado, está solo en el escenario, y le toca ahora a él el papel de pronunciar el discurso de aceptación y lo pronuncia con la seguridad del que sabe que ha derribado a todos sus posibles rivales.

En muchos sentidos el discurso de 1991 guarda una estructura semejante a la del discurso de 1962. Consta principalmente de cuatro partes:

DISCURSO DE 1962	DISCURSO DE 1991
1. Chiste (refutar a Neruda)	1. Chiste (Rulfo aplaude desde la tumba)
2. Meta-discurso en que comenta sobre los discursos académicos en general y su propio discurso en particular	2. Meta-discurso en que comenta sobre los discursos académicos en general y su propio discurso en particular
3. Análisis de la obra y persona de Neruda	3. Análisis de la obra y persona de Rulfo
4. Presentación de Neruda	4. Agradecimiento por el premio

Igual que el discurso de 1962, el discurso de Guadalajara comienza con una especie de epígrafe, un chiste anecdótico que establece el tono ambiguo predominante. En un caso se pretende refutar, “enterrar” al poeta homenajeado. En el otro la intención es resucitar, “desenterrar” al escritor y a sus compatriotas responsables por el Premio:

lo que debes hacer
es leer tus antipoemas me dijo Carlos Ruiz Tagle
de preferencia
los que se relacionan con la muerte
la muerte tiene la vara muy alta en México:
Rulfo te aplaudirá desde la tumba (323)

Después Parra elabora un preámbulo en que renuncia al discurso académico, lo cual le presta a todo el discurso el aire irónico que lo recorre, ya que es justamente este tipo de discurso en que está involucrado y que la ocasión requiere y el público espera. Explica que “ya nadie cree en las ideas”, por lo tanto el discurso académico resulta ser una pérdida de tiempo, un mero ejercicio hueco e inútil, ya que de antemano el orador reconoce que el público no lo va a tomar en serio. Por otra parte, Parra mismo ridiculiza su discurso confesando que “soy incapaz de juntar dos ideas / es por eso que me declaro poeta” y acto seguido pronuncia no el discurso académico de un premiado con uno de los premios de más prestigio del mundo literario hispánico, sino el discurso contradictorio de un antipoeta, i.e. un discurso en que se burla de todos menos de sí mismo. Rechaza el papel del “maestro” que presenta dogmática y solemnemente sus verdades absolutas. Recordemos que para Parra “la verdadera seriedad es cómica” y este discurso está caracterizado por esa mezcla de seriedad y humor que marca la antipoesía de Parra, “un embutido de ángel y bestia”²⁷ que define así su propio discurso:

Discurso de Guadalajara
afonía total
huelo + a cipreses que a laureles (354)

A diferencia del análisis irónico lleno de indirectas que hace Parra de su rival Neruda, en que poesía y antipoesía se contraponen, el análisis parriano de Rulfo es un verdadero homenaje al novelista mexicano y a la vez un autoelogio, un homenaje a sí mismo, ya que Parra celebra en Rulfo

²⁷El último verso de “Epitafio” de *Poemas y antipoemas*.

justamente los “parralelos” entre la obra de Rulfo y la suya propia: la polifonía de voces, la importancia y multiplicidad de perspectivas, el manejo del habla coloquial, la preocupación obsesiva por la muerte. Estableciendo la afinidad entre su propia persona y Rulfo, a quien llama un “huaso mexicano” y apropiándose de su personaje principal, a quien llama Pedro Párramo, el antipoeta le añade a la novela de Rulfo algunos diálogos propios: el de Florencio, el de Bartolomé después de muerto y el del mismo Pedro Párramo. Celebra su marcado carácter mexicano e hispanoamericano, pero a la vez reconoce su universalidad. Defiende el laconismo de una obra de pocas, pero significativas páginas. Pero al mismo tiempo que defiende a Rulfo de los posibles ataques de sus detractores, está llevando a cabo entre líneas su propia autodefensa. De hecho, se podría establecer una de esas “fe de erratas” tan frecuentes en la antipoesía señalando que “donde dice Rulfo debe decir Parra”. La obra de Parra no es demasiado extensa. También está llena de voces múltiples, de parlamentos dramáticos en que la voz del poeta es sólo una entre muchas, y el habla de estos personajes antipoéticos es coloquial, salpicado de alusiones y giros chilenos, pero sus preocupaciones son universales: la despersonalización e hipocresía de las instituciones sociales; el sinsentido de la vida humana; y sobre todo, la muerte, que aparece obsesivamente en la poesía parriana, desde los discursos fúnebres de los primeros libros hasta el “Anti-Lázaro” de las *Hojas de Parra*.

Por último, en su aceptación del premio, Parra subvierte todas las normas del discurso académico. Se trata del discurso europeo traducido por un mapuche²⁸, quien le da la vuelta a todas las fórmulas retóricas del discurso académico. En este discurso se cristalizan muchos de los recursos antipoéticos de los poemas-discurso.

El discurso de Parra subvierte las normas de civilidad y respetabilidad esperadas. No sólo no dice lo que se espera, sino que dice lo que no se debe. En primer lugar se burla del desinterés, que es la base misma de toda actividad académica. Se supone que el mundo académico es un refugio del materialismo y comercialismo del resto de la sociedad. Parra, sin embargo, le inyecta su buena dosis de intereses económicos: va a pronunciar dos discursos por el precio de uno o como él dice: “dos discursos a falta de uno”.

²⁸La reproducción escrita del discurso, de hecho, lleva un título en mapuche, “Mai mai peñi”, que quiere decir “Hola hermano”.

Alude varias veces a la cantidad de “narcodólares” que supone el premio y a la falta que le hace el dinero para luego añadir:

Apoyo la idea genial
de Ricardo Serrano
que propone elevar al triple
el monto del Premio Juan Rulfo
de Literatura Iberoamericana
a condición eso sí
de que sea con efecto retroactivo (356)

Como en el caso de los “Poemas del Papa”, dice abiertamente lo que no se debe decir, alude a la política y favoritismo involucrados en la decisión de muchos jurados:

me siento como alguien que se saca el gordo de la lotería
sin haber comprado jamás un boleto

sin compadres
sin santos en la corte
no quedo en deuda con ninguna *maffia*
a sangre fría
como debe ser (337)

Los premios son para los espíritus libres
y para los amigos del jurado (338)

la república hideal del futuro
suprimiría los premios literarios
pues no somos caballos de carrera
x un deudor feliz
cuántos acreedores postergados... (350)

Se burla del afán pseudo-intelectual de los académicos por reducirlo todo a terminología científica:

lo que es yo me declaro
rufiólogo de jornada completa

mucho cuidado sí
con confundir rufiólogo con rulfista
rulfista con rulfiano
rulfiano con rulfófilo
rulfófilo con rulfómano
rulfómano con rulfópata
rulfópata con rulfófobo
sí:
se ruega no confundir rulfófobo con rulfófago (352)

Luego confiesa que los discursos académicos son aburridos y declara al público: “veo que se me están quedando dormidos” (346).

Así Parra se burla de la ceremonia misma del acto, restándole su solemnidad y convirtiéndolo en espectáculo carnavalesco y él en su maestro de ceremonias. Rompe con las reglas establecidas del género. Entre sus palabras elogiosas de exaltación de Rulfo se encuentran comentarios ambiguos y hasta burlescos: recalca las faltas de ortografía del novelista, su poco conocimiento de la antipoesía:

se me acercó una vez en Viña del Mar
a felicitar me x un poema que no era mío
no supe qué decirle
me confundí
y el pobre Juan también se confundió (333)

y la imposibilidad de una relación personal con él, ya que

Fumaba tanto o más que la Mistral
algo que a mí me pone los pelos de punta
soy asmático de nacimiento
por eso nunca pude hablar con él (333)

Las expresiones de falsa modestia que suelen emplearse en estas ocasiones aquí se convierten en autobombo:

los *envidioses* que se vayan al diablo
y a *nosotros* que me erijan un monumento (337)

Con este premio paso a la categoría
De caballero de la triste figura:

Donde me siente yo
Está la cabecera de la mesa caramba! (355)
el sol miró para atrás
ésa es la verdad de las cosas
se demostró que 2+2 son 4
o algo x el estilo
sursum corda
ahora sí que se fue la bolita

+ vale tarde que nunca
habría dicho Violeta Parra (364)

Se exalta a sí mismo citándose entre los críticos de más prestigio:

Pedro Páramo dice Borges
es una de las obras cumbres
de la literatura de todos los tiempos
y yo le encuentro toda la razón (330)

Rulfo nos da una imagen de México
los demás se reducen a describir el país
a eso se refiere Paz
cuando *digo* que Juan hay uno solo (331)

Cita un poema suyo, que dice haber encontrado en una tumba abandonada, cuya lección es que nadie es reconocido por su pueblo, así insinuando que tiene perfecto derecho a “este premio tan inmerecido”.

En medio de las fórmulas retóricas convencionales de los discursos (“Gracias señores miembros del Jurado; mis agradecimientos más sinceros”, etc.) mete frases completamente de otra índole: expresiones coloquiales, hasta vulgares, chilenismos, frases periodísticas. La disparidad entre los dos niveles lingüísticos resulta en la ridiculización del género mismo.

Además, el discurso es contradictorio. Después de los agradecimientos de fórmula, termina paradójicamente con un saludo en mapuche (Mai mai

peñi), que significa “Hola hermano”, en vez de con la despedida conveniente. El poeta parece que va a decir una cosa y nos sale con otra:

Mentiría si digo que estoy emocionado
traumatizado es la palabra precisa (337)

Gente + preparada que nosotros
ha dicho que Rulfo viene del Norte
discrepo
Rulfo viene del Sur
Rulfo viene directamente del vientre materno
.....
Rulfo no viene: va (334)²⁹

pergeñar el primer discurso bueno
para un orador nato como el que habla
en la práctica no resulta nada del otro mundo
basta con plagiar al pie de la letra
a Hitler a Stalin al Sumo Pontífice

lo difícil es redactar el último malo
porque no faltará alguien
que salga con otro peor (325)

Según las normas del género, el discurso bueno es el que afirma, que cree firme y fanáticamente en lo que dice. Por eso Parra nombra a Hitler, a Stalin e irónicamente al Papa como ejemplos de oradores buenos. Todo lo contrario del discurso “malo” del antipoeta que cuestiona, ridiculiza y toca temas indebidos.

Tampoco se trata de un texto desarrollado lineal y lógicamente. A cada momento el orador interrumpe su discurso con paréntesis, con preguntas, con comentarios. Reflexiona sobre lo que acaba de decir y anticipa la reacción del público y aún más de los críticos³⁰. Así que en medio del análisis

²⁹Estos versos parecen ser una parodia antitextual del poema “La niña de Guatemala” de Martí: “dicen que murió de frío / yo sé que murió de amor”.

³⁰Para una discusión interesante del tema, ver el artículo de Carmen Foxley, “El discurso de Nicanor Parra y las presuposiciones”, *Estudios Filológicos* 20 (1985), 109-114.

de la obra de Rulfo, se desdobra y construye su propia entrevista: “¿Esperaba este premio? ¿Qué me propongo hacer con tanta plata? ¿Después del Rulfo sueña con el Nobel? ¿Cuál es la moraleja? Perdone señor Parra, si admira tanto a Rulfo ¿por qué no se escribe una novela? ¿A quién dedicar este premio?” El antipoeta no siempre contesta directamente a estas preguntas sino que plantea otras.

Tampoco faltan aquí las metáforas realizadas (“me dejó con la boca abierta / dudo que pueda volver a cerrarla”) y los dobles entendidos tan frecuentes en la antipoesía:

Estoy sentado al escritorio
a mi izquierda los manuscritos del último discurso malo
a mi derecha los del primer discurso bueno
acabo de redactar una página
mi problema es el siguiente
dónde la deposito madre mía!
a la izquierda? a la derecha?

caution
el cadáver de Marx aún respira (325)

Ni falta la apropiación de textos ajenos (la “Carta del vidente” de Rimbaud y el famoso soneto de González Martínez) que Parra repite textualmente dándoles un sentido distinto del que sus autores originales se habían propuesto.

El discurso de Guadalajara, entonces, marca la plenitud de todos los procedimientos empleados en la antipoesía anterior para producir un discurso-espectáculo entretenido, pero a la vez ambiguo y desconcertante.

¿Cuál es, entonces, “el método del discurso” al que se refiere el título del presente estudio? Consiste principalmente en cederle la palabra a un hablante irreverente e ingenioso que, en una mezcla de fórmulas retóricas y frases coloquiales, se expresa con el humor del payaso serio, el chiste irónico que dice verdades, un recurso resumido en la frase de Parra: “La verdadera seriedad es cómica”. Por otro lado, se trata del arte elíptico de lo no dicho o lo dicho entre líneas. Como dice el antipoeta en el discurso de Guadalajara: “No sé si me explico / lo que quiero decir es otra cosa” (349).

El discurso del antipoeta se erige en dos planos simultáneos, contrapuestos y contradictorios. Cada discurso es a la vez dos discursos, uno aparente y el otro encubierto, implícito, o como señala el mismo Parra: “mímica x un lado / voz y palabra x otro” (324). Parra, en realidad, invierte el dictum enunciado en “Mai mai peñi”:

El discurso ideal
es el discurso que no dice nada
aunque parezca que lo dice todo (324).

El discurso de Parra dice todo aunque parezca que no dice nada.