

SUJETO E IDENTIDAD EN LA POESÍA DE NICANOR PARRA

A fin de intentar un nuevo camino que conduzca a la comprensión cultural y social de la poesía de Parra, ésta será estudiada a partir de un concepto de identidad que permitirá mostrarla en sus diferentes etapas. Postulamos que su poesía explicita marcas identitarias como las de procedencia natal y origen nacional, patentizando distintos discursos y códigos epocales que dejan de manifiesto, en su transcurso, identidades y reidentidades en un proceso de continua transformación de su sujeto.

Al respecto, consideramos que una culminación del proceso de construcción permanente de la identidad parriana está constituida por el discurso poético de agradecimiento que pronunció en México con motivo de haber obtenido el Premio "Juan Rulfo" en 1991. La plasmación de esta identidad, creemos hipotéticamente, se encuentra representada en ese discurso, a partir de su denominación misma "Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara" (Mai mai peñi es un saludo mapuche que significa ¡hola, hermano!).

En el interior de este discurso, por la vía de una perspectiva semiótica y desde un punto de vista continental americano, el sujeto poético parriano fundirá magistralmente, en su última obra, su identidad personal con la regional y nacional, convirtiendo al escritor Juan Rulfo, por arte de un juego de superposiciones, apropiaciones y fusiones en un "huaso mejicano" ("Última hora-urgente"). De este modo, la representación de un tipo simbólico de identidad del valle central chileno: el huaso, será amplificada, pues incorporará a su ser la condición mejicana del escritor Juan Rulfo y con él "una imagen de México", más allá de una simple descripción.

Stuart Hall, citado por JORGE LARRAÍN IBÁÑEZ en *Modernidad, Razón e identidad en América Latina*, ha caracterizado tres tipos históricos o tres concepciones diferentes de identidad personal que corresponden a tres tipos de sujeto: el sujeto de la Ilustración, el sujeto sociológico y el sujeto posmoderno.

El primero se basaba en una concepción de la persona humana como individuo totalmente centrado, unificado y dotado de las capacidades de razón, conciencia y acción. El sujeto sociológico fue más allá que la concepción individualista del sujeto, destacando que el núcleo del sujeto no es autónomo ni autosuficiente, sino formado en relación con otros significativos. El sí mismo o centro humano sólo podía resultar de la interacción simbólica entre el sujeto y los otros. Finalmente, el sujeto posmoderno se conceptualiza como no teniendo una identidad fija y permanente; el sujeto se ha fragmentado y se compone de una variedad de identidades que son contradictorias o no resueltas. Esas identidades, por lo tanto, no están unificadas alrededor de un sí mismo coherente¹.

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

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

En relación con la identidad nacional, en la línea del pensamiento de Larraín Ibáñez, conviene señalar que ésta

¹ Un libro básico para el planteamiento de esta materia es el de JORGE LARRAÍN IBÁÑEZ, titulado *Modernidad, Razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996. Larraín cita el libro de STUART HALL, HELD and T. MCGREW, *Modernity and its Futures*, Cambridge, The Open University and Pottery Press, 1992, págs. 275-277.

existe en dos polos distintos de la realidad socio-cultural. En la esfera pública como un discurso altamente selectivo, construido desde arriba por una variedad de instituciones y agentes culturales. Y por otra parte, existe en la base social como una forma de subjetividad individual y de diversos grupos que personifican sentimientos muy variados, la mayoría de las veces no bien representados en las versiones públicas.

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

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

Ahora bien, la identidad latinoamericana surge de los elementos compartidos por las identidades nacionales latinoamericanas en su relación con el ‘otro’ no latinoamericano. Desde otro ángulo, las identidades nacionales en América latina también se definen en relación con ‘otros’ latinoamericanos, especialmente países vecinos. PARRA, en sus *Discursos de sobre-mesa* toma dicho camino. Por su parte, OCTAVIO PAZ en

*Laberinto de soledad*², afirma que la identidad mexicana, por extensión la latinoamericana, es una búsqueda constante de sus orígenes pero también es el rechazo del pasado. La tarea está inconclusa, al parecer, la identidad de nuestras sociedades no se encuentra totalmente integrada, aún falta estructurarla en sus elementos básicos. Sin embargo, Parra, sin proponérselo, ha logrado establecer en su obra hitos fundamentales de dichos elementos.

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

La identidad personal que se observa en *Poemas y antipoemas* (1954) corresponde a la de un sujeto posmoderno que se caracteriza por la escisión, la fragmentación de su personalidad, la incoherencia, la búsqueda y la contradicción. Téngase presente al respecto que el teórico norteamericano del posmodernismo James Jameson considera a la esquizofrenia como un rasgo de la cultura y el mundo posmodernos³. Por esta razón, entre otras, se produce en el interior del poema, la desacralización del yo poético (el cual es reemplazado por uno antipoético), el predominio de los lugares comunes, el prosaísmo y el cotidianismo, sin excluir el uso del clisé. La evidencia de estas razones la encontramos ya en aquellos "antipoemas personales", como los ha llamado el crítico Iván Carrasco⁴. Es decir en los antipoemas clásicos de la década del 50.

Para demostrar las afirmaciones anteriores consideramos en la ejemplificación, los rasgos visibles de esta desacraliza-

² OCTAVIO PAZ, *Laberinto de soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

³ JAMESON, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, pág. 22, [s/a.].

⁴ Nos referimos al libro de IVÁN CARRASCO, *Nicanor Parra: la escritura antipoética*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990, pág. 212.

ción del sujeto en algunos antipoemas: En "Autorretrato", la propia persona del poeta en actitud masoquista configura una imagen desidealizada y bastante brutal de su oficio de profesor; por su parte "Advertencia al lector" señala desorientación ontológica al decir que su poesía "puede perfectamente no conducir a ninguna parte"; en cambio en "Notas de viaje" se apunta a una desastrosa experiencia de mundo, pues "en cualquier momento podía salir con un contrasentido"; en "Solo de piano" se nos hace evidente el rasgo posmoderno de la escisión personal: "yo quiero hacer un ruido con los pies/ y quiero que mi alma encuentre su cuerpo"; en "El peregrino" revela su precaria orfandad "soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas"; en "Recuerdos de juventud" insiste en su turbación de hablante al decir "Lo cierto es que yo iba de un lado a otro,/ a veces chocaba con los árboles...".

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

Por consiguiente, la configuración del "yo parriano" se construye a partir de la identidad personal del poeta por sobre toda otra circunstancia. Se produce en el antipoema el fenómeno que Foucault ha llamado "descentramiento del sujeto"⁶, manifestación muy diferente a la del representado por el sujeto de la modernidad: racional, centrado y coherente. El nuevo

⁶ FOUCAULT, *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1994.

sujeto es móvil, cambiabile, variable y fuera de su centro. Y éste es el sujeto parriano de los antipoemas.

No obstante, además de la existencia de este “yo escindido”, alienado, se encuentran en la obra de Nicanor Parra las huellas de su identidad regional, las que se mantendrán como una constante a lo largo de toda su producción, creando, de esta manera, modos de identificación que ponen en evidencia la presencia de un centro energético propio⁶.

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

Por otra parte, la identidad entendida solamente en términos regionales, según el planteamiento de Fidel Sepúlveda Llanos⁷ como “el autorreconocimiento de la pertenencia a un determinado grupo acotado por un complejo de ideas, creencias, valores, costumbres, modo de simbolizar y categorizar la realidad” se hace visible, en la fidelidad que demuestra su poesía no sólo al entorno urbano, sino además al entorno popular y folclórico.

⁶ Al respecto consultar mi trabajo titulado “Nicanor Parra: Las huellas de la aldea” en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Estudios Literarios*, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, 1992, págs. 10-14.

⁷ FIDEL SEPÚLVEDA LLANOS, “Cultura e identidad regional: Claves estéticas y antropológicas” en *Estética de la proyección del folclore*, Santiago de Chile, Colección Aisthesis núm. 13, 1994, págs. 37-46.

Estimamos, que esta filiación de identidad regional, se encuentra patentizada en el poema cantado por Violeta Parra (después de grabar su disco "Gracias a la vida" se suicida en Santiago en febrero de 1967 de un escopetazo. La folclorista era la hermana predilecta del poeta) titulado "Canción del hijo pródigo"⁸. Este poema tradicional, que tiene la forma métrica de un romance, cuenta la historia del hijo que abandona su pueblo: Chillán, y se echa a rodar por tierras extrañas, manifestando siempre su deseo de regresar a su tierra. Los últimos versos son los siguientes:

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

Estimamos que el espíritu de su remoto pueblo está en forma permanente en la producción parriana. Su actitud de poeta es la de darse cuenta plenamente de lo propio. Sus discursos poéticos, aunque de forma contradictoria, estarán impregnados, de una manera o de otra, del "lugar sagrado", de su hábitat original. Como lo hemos expresado, la presencia del pueblo natal es visible a partir de los primeros discursos poéticos de Parra. En esta historia artística de las imágenes, a propósito de identidad regional, no podemos excluir un viejo poema, casi inédito, denominado "Epopéya de Chillán"⁹ cuyos primeros versos son:

⁸ Este poema fue publicado en *Programas de Jornadas Literarias*, organizadas por la Universidad de Chile, Sede Ñuble, el año 1972. Participaron los escritores Jorge Teillier, Omar Lara, Floridor Pérez, Juan Gabriel Araya, Sergio Hernández, Rolando Cárdenas, Manuel Miranda Sallorenzo y los profesores Kate Clark, Ricardo Figueroa y Francisco Torres. Coordinó el cantante y fotógrafo Jorge Araneda Llanca.

⁹ "El poema de Chillán" fue publicado por primera vez en el Suplemento de la revista *Sech*, Universidad de Chile, 1939.

Que se levante el raudo viento azul de otoño
que aquí no pasa que puramente todo
Chillán, Chillán existe como una rosa blanca
sobre mi corazón húmedo y sin palabras.
Chillán, como una alta viña de no me olvides,
eternamente pura sobre mi alma existe.

Por lo tanto, *La cueca larga*, publicada en 1958¹⁰ libro que se enmarca en el contexto folclórico-popular y que incorpora el habla popular, no hace más que ratificar la fidelidad a su región. Deja en su registro poético la huella de su ámbito regional. De esta obra destacamos, en relación con el punto que desarrollamos, los poemas “Brindis a lo humano y a lo divino” y “La cueca larga”. Es necesario decir al respecto que, con esta obra, Nicanor Parra se sumerge en los aires folclóricos de la tradición chilena. Funda una lírica parriana basada en la poesía que proviene de la propia tradición familiar. No olvidemos que tanto su padre (Nicanor Parra Parra, profesor primario andariego y guitarrero) como sus numerosos hermanos, entre ellos la Violeta (cantante de coplas “a lo humano y a lo divino”), Hilda (folclorista), Roberto (autor de *La negra Ester y Cuecas choras*) y Eduardo (ex actor circense) cultivaron por decenios el verso popular, en especial la décima y el romance.

De tal modo que el poeta Parra, no ha hecho otra cosa que reinsertarse, con propiedad y calidad, en el medio cultural del cual procede. Estimamos que esta es la mejor muestra de identidad regional y nacional que nos ofrece su poesía. Por ejemplo “Brindis a lo humano y a lo divino” es un largo poema que recorre toda la geografía chilena con la copa de vino en la mano. El verso “No ve que soy de Chillán” señala procedencia y justifica su alegría, pero también el tono popular, la utilización del habla rural y la de los suburbios.

¹⁰ *La cueca larga*, cubierta e ilustraciones de Nemesio Antúnez, Santiago de Chile, Universitaria, 1958. Este libro contiene cuatro poemas.

Los poemas de *Versos de salón* (1962)¹¹ estructuran un sujeto que ha decidido salir de la individualidad para hacer proposiciones poéticas (“Cambio de nombre”, “La montaña rusa”); construir enunciados y definiciones; tematizar sarcásticamente la muerte (“La doncella y la muerte”, “Lo que el difunto dijo de sí mismo”) y dar instrucciones morales (“El pequeño burgués”), colaborando, de este modo, irónicamente, en la construcción de una identidad cultural, entendida ésta, de acuerdo con Miguel León Portilla¹², como la necesidad de impulsar una conciencia compartida por los miembros de una sociedad. El libro indicado expresa, además, un nuevo camino en la expresión de la identidad: la publicidad, generada por los medios de comunicación. (Ver “Noticiero 1957” y “Versos sueltos”) que lo liga con el sentido del anuncio, la mayoría de las veces de carácter comercial, que realizarán diez años más tarde aquellos “artefectos”, reducidos a una especie de mini-antipoemas.

El año 1967 en la Editorial Universitaria publica *Canciones rusas*. En 1969 edita *Obra gruesa* que incluye, con la excepción de su primera obra *Cancionero sin nombre*, todos los libros editados anteriormente, más un conjunto de tres poemas inéditos.

Artefactos (1972)¹³, obra posvanguardista, refleja la visión cotidiana, política y personal del autor en relación con su país y el mundo. En ella el sujeto se ha disgregado (uno de sus artefactos, significativamente, dice “conste que yo no soy el que habla”) y en su reemplazo se hallan la imagen y el eslogan. Por lo tanto, el lenguaje utilizado es el que corresponde a la cultura que proviene de la sociedad de masas y del anonimato de la colectividad.

¹¹ *Versos de salón*, Santiago de Chile, Nascimento, 1962.

¹² MIGUEL LEÓN PORTILLA, en “Antropología y cultura en peligro”, *América indígena*, vol. XXXV, núm. 1, enero-marzo, 1975, México, págs. 15-25, citado por FERNANDO AÍNSA, en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Editorial Gredos, 1986, pág. 30.

¹³ *Artefactos*, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1972 (Caja de “tarjetas postales”).

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

Ahora bien, su rasgo principal es el carácter gráfico, eliminando, en consecuencia, el nivel único verbal. Mezcla en él el dibujo caricaturesco con la leyenda mínima que la hace proceder del chiste o del *grafitti*. Consigue crear con esto un texto de lecturas variadas, múltiples y heterogéneas, suprimiendo al hablante, de quien, incluso termina mofándose. Hasta la idea misma del libro desaparece, pues estos artefactos fueron publicados en una caja de 242 tarjetas postales.

Sermones y prédicas del Cristo de Elqui (1977), *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979)¹⁴. En estos dos libros la figura histórica del pordiosero que se hacía llamar Cristo de Elqui, a la postre, es el *alter ego* o una máscara más de Parra, o como bien lo dice el poeta chileno Turkeltaub, es un hablante extraño. Un extraño provisto de un discurso religioso enajenado: el hablante es un energúmeno, que actúa en consonancia con su yo fracturado. Por otra parte, el texto también tiene un carácter de discurso histórico, pues desde la perspectiva de la historia no escrita de los marginados y extravagantes, hay claras alusiones a la dura contingencia vivida por los chilenos durante la dictadura de Pinochet, como la denuncia por atropellos a los derechos humanos. En suma, existe en los discursos poéticos un claro afán de presentar a un personaje, auténtico, pero con una identidad extraviada.

¹⁴ *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1977. Segunda edición, Valparaíso, Ganymedes, 1979. *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, Valparaíso, Ganymedes, 1979. El Cristo de Elqui es Domingo Zárate Vega, un predicador popular, quien allá por los años 40 se creyó destinado a predicar la palabra de Dios por todo Chile.

En *Chistes para desorientar a la poesía* (1983)¹⁵ hay una manifiesta voluntad política de centrar los poemas en el entorno de la dictadura y en acontecimientos vividos por el poeta. Se vinculan temática y estructuralmente con los *Artefactos* con un trascendente sentido de identidad nacional y de explorar los límites del lenguaje.

Su obra *Cachureos, ecopoemas, guatapiques, últimas prédicas*, de 1983, además de señalar su preocupación por el deterioro de la naturaleza; denuncia, a la par, el consumismo y reafirma la atomización del antipoema. Recordemos que el año 1987 se autocalificó como un "Alfabetizador ecológico" en un recital de poemas realizado en el Círculo de Bellas Artes.

Hojas de Parra (1985)¹⁶ es su libro más conmovedor, intenso y melancólico. Está construido, tal como lo plantea el crítico Mario Rodríguez¹⁷ sobre la base de la intertextualidad, en la oposición risa-llanto y en el diálogo con otros textos. En especial con Hamlet, con la poesía chilena y con el contexto político social de la época. De acuerdo con nuestro planteamiento, su identidad la construye en función de la alteridad.

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

¹⁵ *Chistes para desorientar a la poesía*, Santiago, Galería Época, 1983. Este libro está compuesto por 250 nuevos artefactos y está ilustrado, entre otros, por los pintores Mario Carreño y Carmen Aldunate.

¹⁶ *Hojas de Parra*, Santiago de Chile, Ganymedes, 1985.

¹⁷ Ver prólogo de MARIO RODRÍGUEZ "El príncipe y el bufón" en *Hojas de Parra* y *Trabajos prácticos*, Santiago de Chile, Ediciones Casoc, 1996. El mismo autor publicó *Órbita de Nicanor Parra*, Cuadernos del Bío-Bío, Universidad de Concepción, 1997.

estandarte de una revolución, tirando al suelo todos los cánones tradicionales.

Parra poetiza y hace arte de materiales heterogéneos (matamoscas, botella de Coca Cola, teléfono, planchas viejas, cristos rotos, etc.) uniendo la imagen de los objetos con significados no usuales basados en la connotación, provocando con ello una nueva simbología. Por ejemplo, la foto de un matamoscas de plástico le sirve al poeta para incluir la siguiente leyenda publicitaria "Armas nucleares nó [sic] / basta y sobra con un matamoscas".

En efecto, tal como lo hace el Arte Pop del neoyorquino, nacido en Pittsburgh, Andy Warhol, se utilizan en la creación objetos del consumismo, hasta ese instante, considerados muy poco poéticos. Como se sabe en esta concepción artística se pone en duda la singularidad del artista y, en cierto modo, el hecho de que la obra sea la expresión de su personalidad única e irrepetible. Parra, está muy próximo a esta concepción, pues hace uso en su mundo poético, como se ha dicho, de imágenes de la realidad cotidiana y de objetos desechables (una mamadera o una balanza en desuso, por ejemplo). Con ellas crea afiches publicitarios, reenergizando la poesía y poniéndola a tono con las exigencias visuales de la sociedad, tal como lo hicieron los primeros poetas vanguardistas de la década del 20.

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

Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara, noviembre, 1991, denominado por su autor "Discurso de Sobremesa" es una renuncia al discurso académico y una puesta en práctica del discurso irónico que se ridiculiza a sí mismo al afirmar que

ya nadie cree en las ideas: "Soy incapaz de juntar dos ideas/ es por eso que me declaro poeta".

No obstante, es un texto con vocación americanista, pues sin abandonar su identidad regional o nacional, la trasciende al identificarse plenamente con el pensamiento sobre la muerte del escritor mexicano Juan Rulfo. Al tiempo, que se declara ecologista, el texto, lleno de voces múltiples y de palabras puestas en boca de otros, se sitúa en el más allá de los aspectos personales, regionales y nacionales para proyectarse espectacularmente hacia una nueva realidad continental. Al respecto, esta idea se ve reforzada por el sentido del epígrafe: "Nos salvamos juntos/ o nos hundimos separados", utilizando una frase de JUAN RULFO en *México y los mexicanos*.

La idea de la muerte planteada por Parra: "todos vamos en esa dirección" ("Para entrar en confianza"), establece una comunidad espiritual entre ambos escritores. Tanto el mexicano como el chileno en sus obras hacen referencia a tumbas y cadáveres. De este modo, con sabiduría, en una máxima proyección, establece la universalidad del mexicano Juan Rulfo al hacer un significativo paralelo entre *Hamlet* y *Pedro Páramo*, así expresa: "hay fantasmas y espectros en ambos casos" ("Paralelo con Hamlet").

En este denominado "Discurso de Sobremesa", el autor se refiere, medularmente, al personaje Pedro Páramo, a su carácter mexicano y universal. También realiza un verdadero arco con sus preferencias literarias, pues nombra, en contextos muy vitales, a sus escritores hispanoamericanos favoritos: a su amigo santiaguino Carlos Ruiz Tagle, fallecido en la vía pública; a Borges, Paz, Macedonio Fernández, Gabriela Mistral, José María Arguedas, al cholo Vallejo, Alfonso Reyes y González Martínez. Para Nicanor Parra estos escritores representan no sólo modelos de escritura, sino que, además, son simbólicos de la idea universal de cambio, nacida en Hispanoamérica. Es el caso del poeta González Martínez que con su "tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...", transcrito por Parra, le echó una paletada de tierra al modernismo literario.

Nicanor Parra, adhiriendo a Juan Rulfo, también rechaza el proyecto de escritura del modernismo, reencantando la palabra y poniéndola a prueba en diferentes circunstancias y perspectivas. En función de esto, y de su renovado punto de vista, es clave recordar, además, su discurso ecológico de subsistencia: “asumamos de una vez x todas / nuestra precariedad agropecuaria / lo demás es literatura...” (¿A quién dedicar este premio?).

Entendido el “Discurso de Sobremesa” como la parodia de un discurso de agradecimiento (otro “Discurso de Sobremesa” es “Discurso del Bío-Bío”, en el cual agradece la designación de Doctor *Honoris Causa* que le concedió la Universidad de Concepción), el “Discurso de Guadalajara” es la mejor manifestación del cambio en la elaboración de la reidentidad móvil parriana y de su carácter múltiple. En esta obra, sin abandonar su óptica antipoética, trabaja con los lugares comunes del discurso y reelabora uno nuevo. Uno nuevo, que le otorga dignidad a la expresión *mapudungun* “mai mai peñi”, extendiendo con ello el campo de su identidad al otro componente étnico importante del pueblo chileno: las etnias mapuches.

Por último, convierte, a Juan Rulfo, en virtud de la semejanza y de la hondura auténtica de su pensamiento, en un “huaso mexicano”, superando con ello la limitación geográfica, la precariedad, el descentramiento. Configura, de este modo, una nueva e inédita síntesis de la realidad.

Estimamos, que a partir de esta apertura simbólica y afectiva, su poesía ha sabido construir, conservando las huellas de su origen, las bases de una identidad más amplia.

En conclusión, consideramos que el sujeto parriano, a lo largo de su desarrollo poético configura variadas identidades que van desde la más enajenada y fragmentaria hasta las más representativas de la posmodernidad, como la multiplicación de los espacios identitarios, “puesto que la identidad encuentra su lugar privilegiado en la cultura visual”¹⁸.

¹⁸ NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, “Narciso sin espejos: la cultura visual después de la muerte del arte culto y el popular”, en *Imágenes desconocidas*:

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

Por otra parte, Parra ha configurado su forma de identidad comenzando por apropiarse de lo más próximo y vivencial, de lo folclórico y tradicional (“La cueca larga”) hasta llegar al discurso de forma lúdica y dramática del habla cotidiana. Creemos que en esta forma llegó a plasmar su proyecto antipoético definitivo. De este modo, a través de la poesía, pudo revelar la alienación existencial que afecta al hombre subsumido en un mundo caótico, carente de espiritualidad y de sentimiento puro (“Soliloquio del individuo”, “La trampa”, “La víbora” y otros antipoemas). Más tarde, ahora esquivando la antipoesía de desarrollo, hace suya la cultura visual y la no verbal. En función de la tecnología y de los medios de comunicación masiva: el estilo de la época actual, creará una poesía de síntesis que multiplicará, al modo del *spot* publicitario, su nuevo discurso antipoemático.

De acuerdo con lo anterior queda claro, entonces, que en su poesía no sólo confluyen aspectos esquizofrénicos, sino también vernaculares y personales, rurales y citadinos, regionales y globalizados, de la sociedad de consumo, políticos y religiosos, cotidianos y trascendentales. Todos estos rasgos permiten considerar la obra de Parra como un fenómeno de escritura poética, sujeta a una constante evolución y trans-

la modernidad en la encrucijada postmoderna, Santiago de Chile, FLACSO, 1988, pág. 49, citado en *Tablero*, nov., 1997, año 21, núm. 57, Bogotá, Colombia.

formación, pues el escritor sabe incorporar sólidamente a su poesía los discursos de época y los códigos epocales: desde el discurso modernista garcía lorquiano y neopopular (cultivado por los denominados "poetas de la claridad") pasando por el de los poetas metafísicos ingleses o los discursos freudianos, existencialistas, *beatniks*, antropológicos, eróticos y ecológicos hasta llegar al contradictorio discurso posmoderno de identidad variada y en construcción permanente.

La poesía de Nicanor Parra, inmersa en una versión dinámica de la identidad, representa una notable expresión de historicidad, de excelencia poética y de innovación trascendente. Estos rasgos, sean quizás unos de los más importantes factores que pesan, a la hora de aquilatar su calificada vigencia y de valorar la hondura poética que le es otorgada, en justicia, en todo el continente.

JUAN GABRIEL ARAYA GRANDÓN

Universidad del Bío Bío
Chillán, Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, FERNANDO, 1967, *La literatura chilena del siglo xx*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 267 págs.
- ALONSO, MARÍA NIEVES, 1989, "Parra anti Parra", "El espejo y la máscara de la antipoesía", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 33, págs. 47-59.
- , 1990, "Poesía para desorientar a la poesía", Concepción, *Atenea*, núm. 461, págs. 89-102.
- ARAYA, JUAN GABRIEL, 1992, "Nicanor Parra: Las huellas de la aldea", en *Actas*. Séptimo Congreso Nacional de Estudios Literarios. Sociedad Chilena de Estudios Literarios, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, págs. 10-14.
- , 1998, Ponencia "Identidad a fines del siglo xx en la poesía de Nicanor Parra: entornos", Universidad Católica de Chile, Santiago, XXXII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana.
- , 1998, "Identidad en la poesía de Nicanor Parra", Publicación de *Revista L y L* (Nueva época), serie Documentos, núm. 2, Chillán, Chile, Universidad del Bío Bío, págs. 46-54.

- BENEDETTI, MARIO, 1972, "Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad", *Letras del Continente Mestizo*, Montevideo, Arca, págs. 89-96.
- BINS, NIALL, 1997, "Los medios de comunicación masiva en la poesía de Nicanor Parra", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 51.
- CARRASCO, IVÁN, 1990, *Nicanor Parra: la escritura antipoética*, Santiago, Editorial Universitaria.
- , 1984, "La antipoesía de Parra. Escritura de la crisis", *Atenea*, núm. 470, Concepción, págs. 97-113.
- FERNÁNDEZ, MAXIMINO, 1995, "Fichas bibliográficas sobre Nicanor Parra", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 47, págs. 137-161.
- GOTTLIEB, MARLENE, 1977, *No se termina nunca de querer: la poesía de Nicanor Parra*, Madrid, Editorial Playor.
- JAMESON, JAMES, [s/a], *Ensayos sobre el postmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- LASTRA, PEDRO, 1968, "Introducción a la poesía de Nicanor Parra", *Revista del Pacífico*, núm. 5, págs. 218-234.
- LIHN, ENRIQUE, 1951, "Introducción a la poesía de Nicanor Parra", en *Anales de la Universidad de Chile*, núms. 83-84, págs. 276-287.
- MALVERDE D., IVETTE, 1988, "El discurso del carnaval y la poesía de Nicanor Parra", *Acta Literaria*, núm. 13, págs. 83-92.
- MONTES, HUGO, 1994, *Poesía y antipoesía*, Madrid, Editorial Castalia.
- MONTES, HUGO y RODRÍGUEZ, MARIO, 1970 y 1974, *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Santiago, Editorial del Pacífico.
- MORALES, LEONIDAS, 1972, *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago, Universidad Austral de Chile y Ediciones Andrés Bello.
- , 1990, *Conversaciones con Nicanor Parra*, Santiago, Editorial Universitaria.
- ORTEGA, JULIO, 1971, "Sobre la poesía de Nicanor Parra", en *Figuración de la persona*, Barcelona, Editorial Edhasa, págs. 157-173.
- PARRA, NICANOR, 1995, *Poemas para combatir la calvicie*, Antología, Julio Ortega (compilador), 3ª reimpresión, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ, MARIO, 1991, "El discurso de Guadalajara", *Atenea*, núms. 463-464, Concepción, págs. 139-166.
- , 1996, *Órbita de Nicanor Parra*, Cuadernos del Bío Bío, Universidad de Concepción.
- VALENTE, IGNACIO, 1975, "Parra", en *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago, Editorial Nascimento, págs. 256-289.
- YAMAL, RICARDO, 1985, *Sistema y visión de la antipoesía de Nicanor Parra*, Valencia, Editorial Hispánfila.